ہمارے ادب

کے

نئے دھارے

محمد عبدالقادر ایم۔ اے

ناشر

کتاب منزل۔ لاہور

ہمارے ادب کے نئے دھارے

(تنقیدی مضامین)

از

محمد عبدالقادر ایم، اے (علیگ)

ریسرچ سکالر

(سابق، سکرٹری انجمنِ اُردوئے معلےٰ، مُسلم یونیورسٹی علیگڈھ)

اُستادِ ادبِ اُردو

سینٹ فلومینا کالج میسور

ناشر

"کتاب منزل" لاہور

بارِ اول	اکتوبر ۱۹۴۸ء

شیخ غلام علی اینڈ سنز مالکان "کتاب منزل" لاہور نے شائع کیا۔

برقی کوثر پریس معسکر بنگلور

شعبۂ اُردُو

مُسلم یونیورسٹی علیگڈھ

کے نام

ع

دل کو تڑپاتی ہے اب تک گرمیٔ محفل کی یاد

فہرست

رشید احمد صدیقی

آرٹ کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں جن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ آرٹ فن کار کی شخصیت کا اظہار ہے۔ اُردو ادب میں اس کی ایک نمایاں مثال رشید احمد صدیقی[۱] کے مضامین ہیں۔

رشید صاحب ایک مزاح نگار کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ طنز و ظرافت ان کی تحریروں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ یہ ان کی شخصیت کا ایک جزوِ لاینفک ہے۔ عہدِ حاضر کے بیشتر مزاح نویسوں سے ملئے، جو لطف آپ ان کی تحریروں میں پائیں گے، گفتگو میں اکثر آپ اس سے محروم رہیں گے۔ رشید صاحب اس کلیہ سے مستثنیٰ ہیں۔ تحریروں میں آپ نے اُن کو جیسا کچھ پایا، گفتار میں اس سے بڑھ کر پائیں گے

---

۱ صدر شعبۂ اُردو مسلم یونیورسٹی علیگڈھ

تحریر و تقریر میں، گفتار و کردار میں، خلوت و جلوت میں آپ اُن کی ظرافت کو جاری و ساری پائیں گے۔ اُن کے "اندازِ گل افشانیٔ گفتار" کی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں:

۱۔ اسٹریچی ہال میں کوئی جلسہ تھا۔ ہال طالب علموں سے ـــــ اور وہ بھی علی گڈھ کے طالب علموں سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا۔ نوجوانوں کی تقریروں کا سلسلہ ختم ہوا تو رشید صاحب تقریر کرنے کے لئے اُٹھے۔ سیٹیوں کے نغمے اور تالیوں کی تھاپ سے ہال گونجنے لگا اور دیر تک گونجتا رہا۔ یہ شور و شغب کچھ دھیما ہوا تو رشید صاحب نے کہا:۔

"حضرات! آپ اس جوش و خروش سے میرا خیر مقدم نہ کیجئے۔ مجھے خوف ہے کہ میں اپنی تقریر کو بھول جاؤں گا۔ کیونکہ میری تقریر رٹی ہوئی ہے۔"

۲۔ "۱۹۳۶ء میں میرے مخلص دوست رشید احمد صدیقی اور آل احمد سرور "سہیل" کا ایک ضخیم نمبر نکالنے کی فکر میں تھے اور یہ فکر اُن کے ہر ایسے شناسا کے لئے جو کچھ بھی ٹھکانے کی بات لکھ سکتا ہو، مصیبت ہو گئی تھی۔ میں اس زمانے میں اُن ہردلعزیز ہندوستانی آئی، سی، ایس سے واقف ہو چکا تھا جن کا مسلک اکثر و بیشتر "وہ وعدہ ہی کیا جو وفا ہو گیا" معلوم ہوتا تھا۔ یہ مسلک ایک فرمائش سے بہ آسانی گلو خلاصی حاصل کرنے کا بہترین طریقہ ضرور تھا، اس لئے کہ واقعی وعدہ اور ایفا

دو جداگانہ صورتیں ہیں اور یہ لازم نہیں کہ ہمیشہ پہلی صورت دوسری صورت سے وابستہ ہو ..... مختصراً میں نے بھی رشید صاحب کی فرمائش پر ایک افسانہ لکھنے کا وعدہ مذکورہ اصول کی پہلی آزمائش پر کرلیا۔ لیکن میرے لئے یہ آزمائش سر منڈاتے ہی اولے پڑنے کے مصداق ہوئی رشید صاحب کے تقاضے نے گرگٹ کی طرح نیلے سے پیلے جیسیوں رنگ بدل ڈالے، اور مجھے چارو ناچار ہار ماننا پڑی۔ مگر حقیقت یہ تھی کہ سہیل مطبع میں پہنچ چکا تھا اور افسانہ ابھی تک میرے ذہن میں بھی نہ آیا تھا۔ آخر مجھے رشید صاحب سے اقبال کرنا پڑا کہ کوئی طبع زاد افسانہ اس وقت تک میرے ذہن میں نہیں آیا تھا۔ رشید صاحب اپنی "معمولی برلہ سنجی" سے بول اُٹھے۔ "جوش صاحب! 'طبعزاد' کو چولھے میں ڈالیئے۔ اس مرتبہ 'مادر زاد' کیوں نہ ہو۔" میں یقین دلاتا ہوں کہ محض اس برجستہ جملے نے مجھے انوکھی بات دے دی۔ میں نے 'مادر زاد' کے عنوان سے ایک افسانہ لکھ ڈالا" [1]

۳۔ ایک بار رشید صاحب فسٹ کلاس کے ڈبے میں داخل ہوتے ہیں، جہاں پہلے ہی سے ایک صاحب بہادر براجمان ہیں۔ رشید صاحب کی صورت دیکھ کر وہ سمجھتے ہیں کہ کوئی گنوار غلطی سے فسٹ کلاس کے ڈبے میں گھس

---

[1] سلطان حیدر جوش "افسانہ نویسی" رسالہ "مصنف" علیگڈھ

پڑا۔ صاحب نے ناک بھوں چڑھا کر کہا۔ 'ہم کہا تم دوسری گاڑی میں جانا مانگتا ہے؛' رشید صاحب نے کہا۔ 'ہم سمجھا، بٹ یہی جگہ بیٹھنا مانگتا؛' صاحب نے انگریزی میں فرمایا 'تم کہاں جا رہے ہو؟' رشید صاحب نے بھی انگریزی میں کہا: 'تم کہاں جا رہے ہو؛' صاحب نے فرمایا 'جہنم کو' رشید صاحب نے کہا: 'مجھے بھی اپنا ہمسفر سمجھئے۔ مگر میرا ٹکٹ واپسی کا ہے؛' صاحب بولے 'کیا کام کرتے ہو؟' رشید صاحب نے کہا: 'جاہلوں کو مہذب بناتا ہوں؛ یعنی یونیورسٹی میں معلّم ہوں۔

رشید احمد کی حاضر جوابی کی سینکڑوں مثالیں دی جا سکتی ہیں، کون ہے جو اس فن (repartee) میں رشید پر سبقت لے گیا۔ مگر رشید صاحب بھی بیوی کے سامنے ہتیار ڈال دیتے ہیں، اور اس پسپائی میں شرافت، بھلمنساہٹ، تہذیب اور ذوقِ سلیم کے دفاتر پوشیدہ ہیں۔

ڈاکٹر بٹ کی فرمائش ہے کہ رشید صاحب ایک مضمون لکھیں، مگر رشید صاحب ہیں کہ حیلے حوالے کر رہے ہیں۔ رات کا وقت ہے، چاروں طرف سناٹا ہے، بچی ٹائیفائڈ میں مبتلا ہے۔ بیوی کہتی ہیں:

آپ نے مضمون لکھنے کا وعدہ کیا تھا۔ جسے اب تک پورا نہیں کیا۔ اب میرے (رشید صاحب کے) تحمل کا پیمانہ لبریز ہو چکا تھا۔ میں نے کہا: وعدہ میں نے کیا، آپ کیوں سر پر سوار ہو گئیں۔ جی میں آیا لکھوں گا'

جی میں آیا نہ لکھوں گا۔ نیک بخت بولیں: "اچھا شور نہ مچائیے، اتنا بھی تو لحاظ ہونا چاہیئے کہ ڈاکٹر بٹ ہم لوگوں پر کتنا کرم کرتے ہیں۔ اُن کی ایک ذرا سی فرمائش تو پوری نہیں ہوتی، سارا گھر سر پہ اٹھائے پھرتے ہیں، آپ کا مضمون میری سمجھ میں تو کبھی نہ آیا"

میں نے کہا: "جس دن میرا مضمون آپ کی سمجھ میں آگیا۔ اُس دن میں خودکشی کر لوں گا"

فرمایا: "خودکشی کے اس سے بہتر موقع پیش آیا کئے ہیں۔ مگر آپ نے اپنا ارادہ ہمیشہ بدل دیا۔ اب اس وعدہ فراموشی کے موقع کو ہاتھ سے نہ جانے دیجئے۔"

میں نے آپ سے رشید صاحب سے ملنے کی سفارش کی ہے۔ لیکن رشید صاحب سے انٹرویو حاصل کرنا جوئے شیر لانے کے برابر نہیں تو ذرا کم[1] ضرور ہے۔ میں نے بڑے بڑے دل گردہ والوں کو گھنٹوں انتظار کرنے کے بعد "بارگاہِ رشیدی" سے اپنا سا منہ لے کر واپس لوٹتے ہوئے دیکھا ہے...... کوٹھی سے مایوس ہو کر دوسرے دن آپ ڈیپارٹمنٹ کا رُخ کرتے ہیں۔ وہاں اطلاع ملتی ہے کہ رشید صاحب ابھی کلاس ختم کر کے بشیر صاحب کے دفتر کی طرف گئے۔ آپ وہاں پہنچتے ہیں، چق اٹھا کر جھانکتے ہیں اور ایک گول میز کے اطراف پانچ چھ افراد —— جن میں رشید صاحب نمایاں ہیں

---

[1] "ذرا کم" اس لئے کہ وہاں جوئے شیر لانے کے بعد فرہاد نے خودکشی کر لی۔ اور یہاں گھنٹوں انتظار کے بعد اب تک کوئی ایسا حادثہ وقوع میں نہیں آیا۔

——— کی ایک کانفرنس کو in-session پاکر پیچھے ہٹ جاتے ہیں۔ اور باھر لان پر رشید صاحب کا انتظار کرنے لگتے ہیں۔ کچھ دیر بعد رشید صاحب باہر نکلتے ہیں۔ آپ اُن کی جانب تیزی سے قدم بڑھاتے ہیں، لیکن رشید صاحب دُور ہی سے آپ کو آتے ہوئے دیکھ کر کسی درخت یا عمارت کو اپنی نظر کی آماجگاہ بنائے، فلسفیوں کا روپ دھارے آپ کو علیک سلیک کا موقع دئے بغیر، بالکل آپ کے نزدیک سے گذر جائیں گے اور" ولے بخیر گذشت" کا ورد کرتے ہوئے آگے بڑھ جائیں گے۔ آپ اس تجاہلِ عارفانہ کو اُن کے تخیلی انہماک پر محمول کرکے دخل در معقولات سے پرہیز کرتے ہیں اور اپنی اس پہلی مایوسی کو حسنِ اتفاق سے تعبیر کرکے دل بہلاتے ہیں، لیکن جب دوسری اور تیسری بار بھی اس قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں تو" زمانہ بساز" کو بلا تأمل حدیثِ بے خبراں قرار دے کر، ماحول پر قابو پانے کی ٹھان لیتے ہیں، اور رشید صاحب کی توجہ کو زبردستی اپنی طرف مائل کرنے کا مصمم ارادہ کرکے اُن کی طرف بڑھتے ہیں ——— لیکن ——— آپ رشید صاحب کو تیار پائیں گے۔ آپ کے کچھ کہنے سے قبل ہی وہ آپ پر ایسا فقرہ چُست کرینگے کہ آپ چاروں شانے چت! رشید صاحب نے 'بیرا' پر ایک مضمون لکھا ہے۔ اس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :۔

"ایک بہت بڑے رئیس تھے...... اُن کا بیرا بھی عجیب قسم کا تھا ...... عید کا دن تھا۔ چار پانچ اصحاب بیک وقت رئیس صاحب

سے ملنے آئے۔ سب نے اپنے اپنے ٹکٹ دیے اور بیٹھ کر انتظار کرنے لگے بیرا اندر گیا اور کوئی پندرہ منٹ کے بعد تاش کے پتوں کی مانند سارے ٹکٹ لئے ہوئے برآمد ہوا۔ ٹکٹ پڑھ کر ایک صاحب کا نام پکارا۔ وہ بڑھے۔ اُس نے کہا سرکار سیر کو گئے ہوئے ہیں۔ دوسرے کا نام پکارا۔ وہ آگے بڑھے۔ بولا۔ سرکار غسل خانہ میں ہیں۔ تیسرے کا نام پکارا وہ آگے بڑھے۔ بولا۔ سرکار سو رہے ہیں۔ چوتھے کو آواز دی وہ بڑھے تو اس نے کہا سرکار خاصہ تناول فرما رہے ہیں۔ پانچویں کو بشارت دی کہ سرکار جاں بحق ہوئے"۔ [1]

تلاش کے باوجود اب تک رشید صاحب کو ایسا بیرا نہیں ملا۔ جُمّن، محمد، میاں خاں۔ شیخ نیازی اور صفدری کو باری باری یہ فرائض انجام دینے پڑتے ہیں۔

اگر آپ کو مذکورہ بالا بیان کی تصدیق منظور ہو تو رشید صاحب کے ہاں جائیے اور برآمدے میں مونڈھے پر بیٹھ جائیے۔ اور ہر اندر سے باہر آنے والے اور باہر سے اندر جانے والے سے رشید صاحب کے متعلق پوچھتے رہیے۔ آدھ گھنٹے کے اندر اگر آپ کو اس کا یقین نہ آئے تو میرا ذمہ۔

انگریزی کے نامور ادیب مڈلٹن مرے نے Son of woman کے نام سے مشہور شاعر، ناول نگار اور افسانہ نویس ڈی، ایچ، لارنس کی سوانح حیات

---

[1] تخیل

لکھی ہے۔ جس میں اُس نے لارنس کی تحریرات سے اقتباس پیش کر کے اُس کی سوانح حیات کو مربوط و مرتب کیا ہے۔ انگریزی ادب میں یہ کتاب غالباً اپنی طرز کی پہلی چیز ہے۔ جس میں اس خوبی کے ساتھ کسی فن کار کی شخصیت کو اسی کے ہاتھوں بے نقاب ہوتے دکھایا گیا ہے۔ اُردو ادب میں رشید احمد صدیقی کی نگارشات بھی بالکل ایسی ہیں۔ جہاں آپ جگ بیتی میں آپ بیتی کا لطف اٹھائیں گے۔ مضامین، تنقید، سوانح نگاری، یہ مختلف سانچے ہیں، لیکن ان کا مواد ایک ہی ہے۔ مواد کے ایک ہونے سے میری مراد یکسانیت نہیں، اس میں تنوع بھی ہے، لیکن یہ تنوع ان کی شخصیت کا ہے، موضوع کا نہیں۔ ان کی تمام تحریروں میں ان کی شخصیت جاری و ساری ہے۔ قوس و قزح کے رنگوں کی طرح کہیں ہلکی، کہیں شوخ۔ ان کی کتاب "گنجہائے گرانمایہ" (جس میں انہوں نے چند معروف و غیر معروف ہستیوں پر مضامین لکھے ہیں) پڑھنے کے بعد یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ آیا مصنّف نے ان ہستیوں کو منکشف کیا ہے، جن پر یہ مضامین لکھے گئے ہیں، یا ان ہستیوں کی آڑ میں خود مصنّف نے اپنی شخصیت کا انکشاف کیا ہے! اگر رشید صاحب اپنی autobiography لکھیں یا اگر مڈلٹن مرے کی طرح کوئی ان کی نگارشات سے اُن کے سوانح حیات مرتب کرنا چاہے تو "گنجہائے گرانمایہ" کے بعض مضامین جوں کے توں اس میں شامل کر دئے جا سکتے ہیں۔

فرانس کا نامور ادیب اناطول فرانس کہتا ہے کہ ایک ناقد کو اپنے سامعین سے یہ کہنے کی بجائے کہ "آج میں شکسپیر اور گوئٹے پر تقریر کروں گا"، اگر وہ خلوص اور

ایمان داری سے کام لے تو اس کو کہنا پڑے گا کہ "آج میں آپ کو بتاؤں گا کہ میرا تعلق شیکسپیر اور گوئٹے سے کیا ہے"۔ رشید صاحب کا آرٹ بھی اسی خلوص اور ایمانداری کا علمبردار ہے۔ وہ کسی شخصیت کا انکشاف کریں گے تو صرف اسی حد تک، جس حد تک اُن کی ذات کا تعلق اس شخصیت سے ہے۔

'گنجہائے گرانمایہ' کے ایک مضمون —— 'میرے مولانا' —— کی ابتدا کرتے ہیں :-

"مولانا سلیمان اشرف اس جہاں سے اُٹھ گئے اور اپنے ساتھ وہ تمام باتیں لے گئے جو میرے لئے اب کسی اور میں نہیں۔ میرا اُن کا خون کا کوئی رشتہ نہ تھا۔ صرف علی گڑھ کا رشتہ تھا، لیکن کس سے کہوں اور کون سمجھے گا کہ اس رشتہ میں کیا تھا اور کیا نہ تھا۔ وہ میرے لئے عزیزوں سے زیادہ عزیز تھے۔ بزرگوں سے زیادہ بزرگ اور دوستوں سے زیادہ دوست۔

پریشان ہوتا تو ان کے ہاں جاتا۔ جی گھبراتا تو وہاں جاتا۔ گھنٹوں بیٹھتا۔ کوئی معمولی جان پہچان یا تعلقات کا آدمی پہلے سے موجود ہوتا تو اسے رخصت کر دیتے۔ کوئی اچھا ملنے جلنے والا موجود ہوتا تو مجھے اُٹھنے نہ دیتے۔ جو کچھ ہوتا ضرور اس سے تواضع کرتے۔ ایسا کبھی نہ ہوا کہ کوئی چیز موجود نہ ہو۔ مجھے چائے کا شوق نہیں، مرحوم اس کے

بڑے شائق تھے اور بڑے تکلف سے پیتے۔ اصرار سے ایک پیالی دیتے
کہتے پی لو، پھر گپ ہوگی - ایک پان کھاؤ دوسرا مجھے بنا کر دو"
ڈاکٹر انصاری والے مضمون میں لکھتے ہیں :-

"میں ہمیشہ مریض رہا اور ڈاکٹر انصاری سے اپنی تکلیف میں رجوع کرتا رہا - میں جانتا تھا کہ میرا مرض معمولی مرض نہیں ہے اور اس کا انجام اچھا نہیں ہے - ایسی حالت میں جب ذہن کی فضا ایسی مٹیالی، نمناک اور غلیظ ہو جاتی جس کو میں اس طرح چھو سکتا تھا جیسے گلی سڑی پھپوندی کو، اس وقت میں اُن کے مطب کا رُخ کرتا - انتظار میں اکثر زیادہ وقت صرف ہوتا اور میں اُن کے انتظار کے کمرے میں بیٹھا، فتحپوری کی دکانوں گزرنے والوں کی تگ ودو، گاڑیوں اور پھیری والوں کے شور و شغب دیکھتا اور سوچتا یہ چہل پہل، یہ لہر بہر، یہ مشغولیت، یہ خلفشار زندگی ہے، جس سے میں ہمیشہ کیلئے علیحدہ کردیا جاؤں گا۔ زندگی ہی وہ کل ہے جو اپنے جزو سے مستغنی ہے، تو مجھ پر ہراس، مایوسی اور اکثر بغاوت کا جذبہ طاری ہو جاتا اور میں زیادہ بیتابی کے ساتھ ڈاکٹر صاحب کا منتظر ہو جاتا۔

اتنے میں ڈاکٹر صاحب کی آمد کی اطلاع ہوتی، وہ اپنے مضبوط، اور ہموار قدموں سے زینوں پر چڑھتے اور کسی ہمراہی سے گفتگو کرتے

ہوئے سُنائی دیتے۔ دیکھتے ہی مُسکراتے اور اِس طور پر کہ گھنی پلکوں کے نیچے سے اُن کی آنکھیں بھی مُسکرانے لگتیں۔ کہتے، بھئی! تم کہاں، بڑے عرصہ تک غائب رہے۔ میں کہتا: ڈاکٹر صاحب بڑی تکلیف ہے، پریشان ہوں، کچھ کرتے دھرتے نہیں بنتا۔ بولتے: گھبراؤ نہیں، ابھی دیکھتا ہوں، پریشانی کی کوئی بات نہیں ہے، یہ باتیں اس لب و لہجہ سے اور اس طرح ہنس ہنس کر اعتماد اور اعتقاد، دل آسائی اور دلربائی کیساتھ، دوستی اور بزرگی کی شان سے کہتے کہ مجھے خود محسوس ہونے لگتا کہ میں ناحق پریشان ہوا۔ اس سے پہلے کیوں نہیں آیا۔ خواہ مخواہ اتنے دنوں مصیبت و مایوسی میں کیوں مبتلا رہا۔

ڈاکٹر انصاری اپنے معائنہ کے کمرے میں لے جاتے۔ مجھے اس قسم کے معائنہ خانوں اور آپریشن روم وغیرہ میں جانے کا اکثر اتفاق ہوا ہے۔ لیکن جس اُمید و اعتماد کے ساتھ میں نے اپنے آپ کو ڈاکٹر انصاری اور ڈاکٹر بھاٹیا (لکھنؤ) کے حوالہ کیا ہے وہ مجھے کہیں اور نصیب نہیں ہوا۔ ڈاکٹر انصاری اس طرح دیکھتے، ٹٹولتے، گویا وہ خود اپنے زخم یا درد کو ٹٹول رہے ہیں۔ اُن کی انگلیاں خوبصورت، سڈول، گداز، پاکیزہ، خوش رنگ اور ایسی معتدل حرارت کی ہوتیں اور اُن کو وہ اس نرمی اور نزاکت کے ساتھ کام میں لاتے کہ مجھے یہ کبھی محسوس نہ

ہوا کہ کسی دوسرے کی انگلیاں میرے جسم کو چھو رہی ہیں۔ آہ! اُن کی گھنی ابروئیں اور لمبی پلکوں والی، گہری روشن اور ہنستی ہوئی آنکھیں اور شیر و شہد سی نگاہیں جو جسم و جان میں اس طور پر نفوذ کرتیں جیسے کوئی اچھا خیال یا اچھا کام قلب کو بالیدہ، جذبات کو رنگین اور خیالات کو بلند کر دیتا ہے۔ وہ مریض کا معائنہ ایسے کرتے جیسے وہ ان کا جان چھڑکنے والا بھائی، چہیتا بیٹا یا جاں نثار دوست ہے۔ اُن کی پیشانی ایک روشن فضا تھی، جس میں مریض کو اُمید اور بر آنے والی اُمید کے نقوش نظر آتے تھے۔"

مولانا سلیمان اشرف کی روزانہ زندگی کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

"......... اس درمیان میں کوئی دوسرے درجہ کا آدمی آتا تو اُسے رخصت کر دیتے، اور فوراً کہدیتے کہ اس وقت جاؤ پھر کبھی آنا۔"

رشید صاحب نے مولانا کے اس میلان کا خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ اس لئے کہ رشید صاحب بھی دوسرے درجہ کے آدمیوں سے گھبراتے ہیں، چنانچہ ایک دوسرے مضمون میں کس خوبی سے اس کا اعتراف کرتے ہیں:-

"........ عوام یا لیڈر کی سمجھ میں وہ لفظ نہ آئے تو ہم خوش اور ہمارا خدا خوش۔ ہم کب کہتے ہیں کہ آپ نرے احمق اور جاہل بھی ہوں، اور ہمارے جواہر پاروں سے کھیلنے بھی دیئے جائیں۔ عوام کو خوش کرنا

بڑے ثواب کی بات ہے، لیکن کوئی موقع تو ایسا ملنا چاہئے، جب ہم اپنا اور اپنوں کا جی اپنے طور پر خوش کر سکیں"۔

مولانا سلیمان اشرف کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

"میں نے بہت کم لوگوں کو مرحوم جیسی پُر لطف باتیں کرتے سُنا ہے۔ برمحل لطائف یا فقروں کی کمی نہ تھی۔ لطیفے خواہ وہ کیسے ہی ہوں بے ضغطہ زبان کہتے تھے۔ اُن کی زبان پر بعض غیر ثقہ فقرے بھی بڑے مزے کے معلوم ہوتے تھے، میرا اُن کا بڑے عرصہ تک ساتھ رہا ہے، میں نے ان کو شاید ہی کبھی ایک ہی لطیفہ یا فقرہ دہراتے سُنا۔ میں ایسوں سے بھی واقف ہوں، جو بڑے لسان اور طرّار سمجھے جاتے ہیں، لیکن دو چار صحبتوں کے بعد اکثر یہی معلوم ہوا کہ فقرے اور لطیفے رٹے ہوئے ہیں، جو موقع بے موقع دہرائے جاتے ہیں۔ برمحل اور اچھوتا فقرہ چست کرنا ہر ایک کا کام نہیں، مرحوم کو اس میں خاص درک تھا"۔

آپ رشید صاحب سے ملئے، رشید صاحب جیسا بے پناہ، برجستہ گو اور دقیقہ سنج آدمی پھر نہیں دیکھیں گے۔ وہ عالمانہ نکتوں اور فقروں کو اس لطف و فصاحت کے ساتھ ایک دوسرے میں سموتے ہوئے برمحل و مسلسل چست کرتے چلے جاتے ہیں کہ طبیعت عش عش کر جاتی ہے۔

رشید صاحب کے ایک مبصر لکھتے ہیں :-

"رشید صاحب کے ہاں ایک زبردست نقص یہ ہے کہ وہ ذاتی رنگ میں لکھتے ہیں۔ واحد متکلم کے اگر اس قدر شیدائی نہ ہوتے تو رشید صاحب کا آرٹ بہت بلند پایہ ہو جاتا۔"

میرا خیال یہ ہے کہ اُردو ادب میں اگر کسی نے واحد متکلم کے آرٹ کو اس خوبی سے اپنایا ہے تو وہ رشید صاحب ہیں۔ اس اعتراض کا جواب ایک مشہور ادیب کے مخصوص انداز میں یوں بھی دیا جا سکتا ہے کہ اس "نقص" کے ذمہ دار رشید صاحب نہیں ہیں، بلکہ واحد متکلم کا آرٹ ہے، جس نے اپنے لئے رشید صاحب کا انتخاب کیا ہے۔ ——— انیس کو مرثیہ میں کمال حاصل ہے۔ اس لئے نہیں کہ انیس نے مرثیہ کا انتخاب کیا بلکہ مرثیہ نے اپنے لئے انیس کا انتخاب کیا ——— بقولِ غالبؔ ؎

مانبودیم بدیں مرتبہ راضی غالبؔ

شعر خود، خواہش آں کرد کہ گردد فنِ ما،

اگر رشید صاحب "ذاتی رنگ" میں لکھنا چھوڑ دیں تو اُن کا آرٹ اپنی پُرپیچ بلندیوں سے اُتر کر کھلے میدانوں میں آجائے گا اور پستیوں میں پامال ہو کر غائب ہو جائے گا۔

ایک مغربی نقاد کہتا ہے، کسی قوم یا طبقہ کے کلچر کے معیار اور ذوق کی بلندیوں کا پتہ لگانا ہو تو اس کے مزاحیہ لٹریچر کا مطالعہ کرو ——— ۱۹۰۰ء سے ۱۹۲۵ء کا علیگڈھ اپنی پیداوار کے لحاظ سے اپنی تاریخ میں دوسری نظیر پیش

کرنے سے اب تک قاصر رہا ہے۔ اس نے اس زمانے میں ایسی ایسی ہستیاں پیدا کیں، جنہوں نے ہمیشہ کے لئے علیگڈھ کی عزت و آبرو رکھ لی۔ بات سمجھنے، بات کرنے، صحیح اور بروقت راہ دینے یا گرفت کا جو ملکہ اس زمانے کے علیگڈھ والوں میں ملے گا، اس کی دوسری مثال ہندوستان کے کسی اور ادبی ماحول میں بمشکل ملے گی۔

رشید صاحب بھی اسی علیگڈھ کے آوردہ و پروردہ ہیں، اور بقول خود اُن کے، ان میں "اندازِ گُل افشانیٔ گفتار" علیگڈھ ہی کے پیمانہ و صہبا سے آیا؟ اُن کے فن کا خمیر بھی اسی ماحول سے اُٹھا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کی تحریرات میں علیگڈھ کی بہتات ہے۔ جو لوگ رشید صاحب پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ — "اُن کی دنیا نہایت محدود ہے۔ اس کی تنگی فشارِ قبر سے کم نہیں؟" وہ فن کی حقیقت و ماہیت اور اس کی نزاکتوں سے ناواقفیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ سماجی شعور تو رکھتے ہیں لیکن فنّی شعور نہیں رکھتے، اعلیٰ درجہ کا مزاح ہمیشہ طبقاتی ہوتا ہے۔ رشید صاحب سے ترقی پسندوں کی اصطلاح میں "پرولتاری مزاح" کا مطالبہ کرنا، رشید صاحب کے فن اور ان کی شخصیت پر ظلم ہے۔

ایک نقاد پطرس کو خوش نصیب سمجھتے ہیں، اس لئے کہ اُن کے تھوڑے سے سرمایہ کو بقائے دوام کے دربار میں جگہ مل گئی۔ رشید "ہیومر" کے اتنے قائل نہیں جتنے "ہیومرسٹ" کے۔ اگر بقائے دوام کا دربار خیام کے "دنیائے آب و گِل" تک محدود رہا تو پطرس خوش نصیب ہیں، یا اگر اقبال کی "ہر ستارہ جہاں است" والی پیشین گوئی

صحیح ثابت ہوئی تو رشید صاحب قابلِ رشک۔

رشید صاحب میں شدت کی aristocracy of intellect پائی جاتی ہے جو ان کے لئے "حلقۂ احبابِ رشیدیہ" کی قابلِ فخر خصوصیت ہے، لیکن ان کا یہ میلان، ذہنی تعیش اور گپ سے آگے نہ بڑھ سکا۔

رشید صاحب کی دقیقہ گوئی اور بزلہ سنجی اس وقت شباب پر ہوتی ہے، جب وہ بے تکلف دوستوں کی محفل میں ہوتے ہیں۔ ذاکر صاحب، سیدین صاحب اور مولانا سہیل کی موجودگی سے محفل گرم ہو۔ ایسی محفل میں ایک تماشائی کی حیثیت سے باریابی حاصل کیجئے۔ آپ بے اختیار کہہ اٹھیں گے ؎

ہر کس نظرے دارد، ہر کس سخنے دارد
در بزمِ تو می خیزد افسانہ ز افسانہ

رشید صاحب کا اسلوبِ تحریر اُردو اور فارسی ادب کے ماحول میں بسا ہوا اور ہماری زبان کے کلچر میں رچا ہوا ہے۔ وہ ہماری زبان اور کلچر کی روایات کے پس منظر میں ایسی گلکاریاں کرتے ہیں کہ ہم اس سے مانوس ہونے کے باوجود ایک چونکا دینے والی جدت پاتے ہیں۔ اسی لئے اُن کی ظرافت نہایت ثقیل اور وزنی ہوتی ہے، اور ہر شخص اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ ان کے الفاظ کے بیرونی اور اندرونی پردے رنگین ظرافت میں اس قدر ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں کہ پڑھنے والا

اس سے لطف اندوز ہوتا ہے اور غور کرنے پر اس کے لطف میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔
"محشرِ خیال" کے لازوال مصنف سجاد انصاری نے ۱۹۲۳ء میں رشید صاحب
کے اسٹائل کے بارے میں لکھا تھا:۔

"رشید صاحب کی تعریف کرنی اُن کی اہانت کرنی ہے۔ میں ابتدا سے
ان کا معرف ہوں۔ بالخصوص اُس ظرافت کا جو انتہائی بے نیازی کیساتھ
ہر خیال پر حاوی ہوتی ہے۔ وہ ایک مخصوص انداز کے مالک ہیں۔
بلند خیالی کے ساتھ ظرافت کی لطافتیں مل کر الفاظ اور جملوں کو ایک
پُرشباب عورت سے زیادہ دل آویز بنا دیتے ہیں"

اگر "مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریر فنِ انشا و ادب میں ڈرامہ کی حیثیت رکھتی
ہے، ہر ہر لفظ فقرہ یا خیال ایکٹر معلوم ہوتا ہے۔ جس میں قوت بھی ہے اور حرکت بھی"
تو رشید صاحب کی تحریر ایک حسین دوشیزہ معلوم ہوتی ہے، جس میں شرم بھی ہے اور
کشش بھی، حجاب بھی اور دعوتِ دید بھی۔ نازک سے نازک اور لطیف سے لطیف
احساسات بھی اُن کی قلم کی گرفت سے بچ کر نہیں جا سکتے۔ اُن کی قوتِ اظہارِ خیالات
پر ایسے جھپٹتی ہے جیسے شاہین اپنے شکار پر۔ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو بھی وہ اس
خوبی سے اظہار و بیان کی گرفت میں لے آتے ہیں کہ سننے والا بے اختیار کہہ اُٹھتا ہے:

What we often thought but
never ... expressed so well.

رشید صاحب نے غالب کا بہت گہرا مطالعہ کیا ہے۔ وہ غالب کے الفاظ، اُس کی ترکیبوں، فقروں اور مصرعوں کو اپنے خیالات کے اظہار میں اس خوبی کے ساتھ چسپاں کرتے چلے جاتے ہیں کہ غالب سے زیادہ رشید صاحب کو داد دینی پڑتی ہے۔ رشید صاحب کی نگارشات کو پڑھنے کے بعد غالب کی ایک نئی صلاحیت کا انکشاف ہوتا ہے کہ اس خلاقِ سخن کے الفاظ و تراکیب میں معنی و مفہوم کی اَن گنت صلاحیتیں پوشیدہ ہیں!! جب کبھی تحریر یا تقریر میں پیچیدہ مفہوم کے ادا کرنے میں دقت ہو کہ ——— 'ہر معنیٔ پیچیدہ در حرف نمی گنجد' ——— تو رشید صاحب کی "غالبیت" کا مشورہ ہے کہ ——— یک لحظہ بہ غالب شو شاید کہ تو دریابی' ———

اُردو ادب میں مولانا ابو الکلام اور رشید احمد صدیقی کی تحریریں، ہماری زبان میں، طرز و ادا، معنی و مفہوم کی لامحدود وسعتوں کی شاہد ہیں۔

رشید صاحب کی ظرافت اپنے مقاصد کے لحاظ سے اتنی متنوع ہے کہ اس کو کلیوں میں گھیرا اور اقدار میں ڈھالا نہیں جاسکتا۔ کبھی ان کی طنز و ظرافت کا مقصد اپنے جذبات پر پردہ ڈالنا ہوتا ہے، خصوصاً جب وہ شعر پڑھ کر بیچیا چھڑانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کبھی مضحک پہلوؤں کو نمایاں کرکے اپنی مایوسی اور تلخی کے جذبات کو دھیما کرتے ہیں، اور کبھی اس سے محض لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ان کی ظرافت، زبان، بیان، واقعہ، تینوں سے وابستہ ہے۔ ان کے ہاں playful-Judgement,

کی بہتات ہے۔ ان کے مضامین کو پڑھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ جس چیز کے متعلق اب تک جو کچھ کہا گیا ہے، وہی حرف آخر نہیں بلکہ اور بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ جس زاویہ سے روشنی ڈالی گئی ہے، اس کے علاوہ اور بہت سے زاویۂ نظر بھی ہو سکتے ہیں. جس کی طرف پہلی بار رشید صاحب نے توجہ دلائی ہے ——— الکشن پر اُن کی ریڈیو تقریر پڑھیئے. رشید صاحب الکشن کا ذکر عدالتوں سے شروع کرتے ہیں اور ایک ایسی عدالت کی تصویر پیش کرتے ہیں جو حقائق و شواہد کی بناء پر اپنے علم و بصیرت کو کام میں لاکر فیصلہ صادر نہیں کرتی بلکہ اس اُصول پر کہ جو "فریق چیخ پکار، گالی گلوج، مار دھاڑ کے اعتبار سے چرب پڑ رہا ہو اُسی کے حق میں فیصلہ دینا چاہیئے اس لیئے کہ حق کی آواز دبائی نہیں جا سکتی اور اسی اُصول پر دنیا میں انصاف کا کاروبار ہو رہا ہے جس میں خدا رکھے الکشن بھی شامل ہے" ——— بظاہر یہ کتنی بے تکی بات ہے، لیکن ذرا غور کیجیئے الکشن سوائے ایسی عدالت کے اور ہے کیا۔ اسی عدالت کے فیصلہ پر آجکل حکومتیں قائم ہو رہی ہیں ——— "الکشن پر کوئی مصنف اس باریک نکتہ سنجی سے کام نہ لیتا اور نہ وہ ایسی بے ربط بات شروع کرنے کا گردہ رکھتا ہے"

اُردو ادب میں شاعر کی حیثیت، اس وقت تک بہت کچھ ہے اور بہت کچھ رہے گی۔ رشید صاحب کے الفاظ میں ہمارے شاعر کے کارنامے سنیئے :-

"——— تخیل کے زور سے آسمان پر چڑھتا، شفق سے عبیر اور سپیدۂ سحر سے نور اُڑاتا، چاند سورج سے رخسارِ محبوب کی سیر کرتا۔ ثریا کی مانگ سے افشاں

چرانا، زہرہ کی تان اڑاتا، مریخ سے گھبراتا، قاضیٔ فلک سے گلخپ کرتا، اوروں سے مُسکراتا، فرشتوں سے آنکھ ملاتا، حوروں کو ورغلاتا، رضواں سے لڑتا، مالک سے کتراتا، قلم سے لکھتا، لوح کو پڑھتا، طوبےٰ و سدرہ پر جھولتا، کوثر و تسنیم میں ڈبکیاں لگاتا، جبرئیل کو صیدِ زبوں بناتا، اسرافیل سے سرگوشیاں کرتا، میکائیل سے دانہ بدلتا، عزرائیل سے بچتا، پرتوِ خورشید سے شبنم کو فنا کی تعلیم دیتا —— یک لخت پاتال پہنچ جاتا ہے، وہاں کبھی خاک سے پوچھتا ہے کہ اے لئیم تو نے وہ گنجہائے گراں مایہ کیا کیے۔ لالہ و گل میں نمایاں ہونے سے جو صورتیں بچ رہی تھیں، اُن سے آداب و تسلیمات بجا لاتا۔ قارون نے راستہ میں جو خزانہ لُٹایا تھا اُسے ٹھکراتا، کسی سوختہ ساماں کو فلسِ ماہی سے شمع روشن کرنے کی ہدایت دیتا۔ ہر موج میں جو صد حلقۂ کامِ نہنگ ہیں، ان میں قطرہ کو گہر بنتے یا بگڑتے دیکھتا، عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کرتا، ساحل کو سفینہ اور سفینہ کو ساحل سے اور دونوں کو سبک سارانِ ساحل سے ٹکراتا، اس دُنیا میں آجاتا ہے —— جہاں اس کی غزل تیار ہو رہی ہے اور بیوی، بچے فاقہ کر رہے ہیں ——"

"مضامینِ رشید" اور "گنجہائے گرانمایہ" میں علیگڑھ کی بہتات اور مقامی رنگ کی کثرت اگر کسی پر شاق گذرتی ہو تو ریڈیائی تقاریر میں رشید صاحب کے

مشاہدہ کی وسعت اور تنوع، اس کی تلافی ہے۔ کہیں علیگڑھ کی اقامتی زندگی کی تصویریں ہیں تو کہیں دیہاتی زندگی کے دل خوش کن نظارے بھی ہیں۔ کچّی بارک اور پکّی بارک کی چپقلش کا ذکر کر رہے ہیں تو دیہات کے پنگھٹ پر شکنتلا کا ڈرامہ بھی دکھا رہے ہیں' اُن کے ہاں ہندوستان کا "کیمبرج" بھی ہے اور ہمارے ملک کا "ہالی ووڈ" بھی۔

رشید صاحب کے فن پر تبصرہ کرتے ہوئے سرور صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اکبر کے متعلق کسی نقاد کی رائے ہے کہ وہ اپنے زمانے کے بہترین تمدّنی نقاد ہیں۔ آج کل کے مزاح نگاروں میں سب سے زیادہ یہ چیز اُن کے شاگرد رشید میں ملتی ہے۔"[۱]

گذشتہ بیس پچیس سال کے عرصہ میں صرف ایک مرتبہ رشید صاحب نے "تمدّنی نقاد" بننے کی کوشش کی تھی۔ ۲۳ء میں رشید صاحب نے تمدّن کے نقارہ پر اصلاح کی چوب اس زور سے لگائی کہ بعضوں کے حواس باختہ کر دیئے، اور بعضوں نے گھبرا کر خود رشید صاحب ہی کو حواس باختہ قرار دے دیا۔ چنانچہ اس رسالہ کے ایڈیٹر صاحب نے جس میں یہ ہنگامہ خیز مضمون شائع ہوا تھا' اپنے اداریہ میں لکھا:-

"۔۔۔۔ جس وقت کا دھڑکا تھا وہ آہی گیا آخر" یعنی رشید صاحب کا

---

[۱] تنقیدی اشارے

قلب و دماغ" افیونی"، "خودکشی"، "پاگل خانہ" قسم کی رنگین و شگفتہ بحثوں کو منور کرتے کرتے "فلسفۂ ازدواج" کی نثریہ گتھیاں سلجھانے پر اُتر آیا، یا یوں کہئے جیسا کہ ناقابلِ تقلید یلدرم نے ایک دوسرے موقع پر لکھا ہے، رشید صاحب بھلے چنگے تھے، اپنے حالات لکھ رہے تھے کہ یکایک از خود رفتہ ہو گئے اور بہکی بہکی باتیں کرنے لگے، افسوس ہے کہ سوانح عمری ناتمام رہ گئی۔"

آگے چل کر سرور صاحب لکھتے ہیں :-

"انہوں نے (رشید) اس دور کی ہر خصوصیت پر رائے زنی کی ہے اور جہاں انہیں اونچ نیچ یا افراط، تفریط نظر آئی اسے ہموار کرنے کی کوشش کی ہے۔" [1]

آپ یقین مانئے، جس دن یہ اونچ نیچ یا افراط تفریط ہموار ہو جائے گی، اس دن رشید صاحب کوئی ایسی حرکت کر بیٹھیں گے، جس سے ہم اور آپ گھبرا اٹھتے ہیں !! بجمالِ ادب سرور صاحب کی خدمت میں عرض کروں گا کہ رشید صاحب تمدن کی اصلاح سے بے نیاز ہیں۔

رشید صاحب کسی چیز کو جوں کا توں رکھ کر اسے تاکنے جھانکنے، مختلف زاویوں سے دیکھنے ـــــــ دوسروں کو دکھانے سے زیادہ خود دیکھنے میں لطف لیتے ہیں۔ اُن کی نظر اتنی دور رس اور نزدیک بین ہے کہ وہ کسی چیز کو اپنی جگہ سے

---

[1] تنقیدی اشارے

ہٹائے بغیر اُس کی تہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ ان کا مشاہدہ نہایت وسیع ہے۔ اسی مشاہدے نے اُن کے مضامین کیلئے مواد فراہم کیا ہے اور اس سے لُطف اندوزی نے انہیں ایک اسٹائل بخشتا ہے۔ اپنے ایک مضمون میں وکیل کے چغہ کے بارے میں لکھتے ہیں :۔

"ایک مدت گذر گئی، کبھی اس چغہ کا رنگ سیاہ تھا، لیکن اب امتدادِ زمانہ اور وکیل صاحب کے پیشروؤں کی سرپرستی سے اُس کی رنگت اُن بالوں کی سی ہو گئی ہے جن پر ایک عرصہ سے خضاب نہ لگایا گیا ہو۔ پچھلے دامن کی گوٹ علیحدہ ہو کر نیم بیضوی شکل میں اُن کی بے گناہی پر خندہ دنداں نما تھی۔"

کسی بڑے واعظ یا لیڈر کا استقبال آپ نے اسٹیشنوں پر دیکھا ہوگا۔ رشید صاحب کا مشاہدہ کہتا ہے :۔

"اسٹیشنوں پر گنواروں کا ہجوم، نعروں کی صدا، پٹاخوں کا چھوٹنا، گیندے کے پھولوں کے ہار پہنائے اور پھول برسائے جاتے ہیں۔ کسی نے ہاتھ چومنے شروع کر دیئے، کسی نے سجدہ کر لیا، کوئی رونے لگا، کوئی شعر پڑھنے لگا، کسی نے زور سے نعرہ لگایا، کسی نے اسٹیشن ماسٹر پر دھول جمادی اور قلی کی پگڑی چھین لی ——— ایک نے چپکے سے مہمان کی جیب کتر لی۔"

اُردو کے مشہور فن کاروں میں اگر رشید صاحب کو کسی سے مماثلت دی جا سکتی ہے تو وہ اُردوئے معلیٰ کے غالب ہیں۔ فرق یہ ہے کہ غالب کے ہاں آپ کو ظرافت کے

چھینٹے ملیں گے اور رشید صاحب نے اس کو اپنا فن بنا لیا ہے۔ اس کے علاوہ دونوں کی شخصیتوں کو اُن کی نگارشات کے آئینہ میں دیکھئے ——— غالب کو اُن کے خطوط کے آئینہ میں اور رشید صاحب کو اُن کے مضامین کے۔ آپ بہت کچھ مشترک پائیں گے ——— غدر کے زمانے میں دلّی پر اور خصوصاً مسلمانوں پر جو اُفتاد پڑی اس کا سارا رنج و ماتم غالب کے ہاں ذاتی و شخصی ہے، نہ کہ قومی۔ اُن کو اس بات کا زیادہ رنج نہیں کہ سلطنتِ مغلیہ کا چراغ گُل ہو گیا، اسلامی سلطنت کا شیرازہ بکھر گیا، بلکہ ماتم ہے تو اس بات کا کہ اُن کے اعزّا و احبّا اُن سے ہمیشہ کے لئے چھوٹ گئے۔ اُن کے محسن و مربی بسترِ نرم پر سے خاکِ گرم پر سُلا دئے گئے ——— رشید صاحب کے ہاں بھی آپ بالکل اسی قسم کا ذاتی رنگ پائیں گے۔

میں پہلے ہی کہہ آیا ہوں کہ رشید صاحب کے فن کا تار و پود ہی اُن کی شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کے قلم کی جولانیوں سے لطف اندوز ہونے کے لئے، اُن کے ایسے مضامین دیکھئے جہاں وہ صد درجہ ذاتی اور شخصی ہیں۔ "گروہ کے آپریشن کے تجربات و واقعات"، "گنجہائے گرانمایہ" کے مضامین اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان مضامین کے علاوہ اُن کا ایک سب سے بڑا ادبی کارنامہ 'صفحہ، قرطاس' پر تو آگیا ہے، لیکن 'منظرِ عام' پر ابھی نہیں آیا۔ یہ اُن کے خطوط ہیں جو انہوں نے اپنے بے تکلف دوستوں[1] کے نام لکھے ہیں۔ اُن کو شائع ہونے دیجئے، وہ دن دُور نہیں جب کہ

---

[1] ڈاکٹر ذاکر حسین خاں۔ پطرس۔ مولانا سید سلیمان ندوی۔ خواجہ غلام السیدین۔

"بابائے اُردو" بھی اُن کے بارے میں کہہ اٹھیں گے :-

ایسی چنگاری بھی یارب اپنے خاکستر میں تھی

انگریزی کے مشہور "ٹائمس ویکلی" نے چند سال قبل' مضامین کا ایک دلچسپ سلسلہ شروع کیا تھا۔ عنوان یہ تھا: "مرنے کے بعد مجھے کس قسم کی جنّت پسند ہے؟" ملک کی نامور ہستیوں نے اس موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ مثلاً "گولف" (Golf) کے ایک شائق نے لکھا تھا کہ میرے لئے ایسی جنّت ہرگز قابلِ قبول نہ ہوگی' جس میں "گولف" کھیلنے کا انتظام نہ ہو۔ یہ سوال اپنی جگہ پر بڑا دلچسپ ہے' کہ رشید صاحب کس قسم کی جنّت پسند کریں گے۔

عالمِ بالا کی سَیر گشت میں اگر کوئی دربان رشید صاحب سے یہ کہہ بیٹھے: "آئیے رشید صاحب' اندر چلیئے، وہ دیکھیئے، اصغر صاحب "روحِ نشاط" لئے بیٹھے ہیں - ایک طرف مرشد ہیں۔ دوسری طرف مولانا سہیل" ——— رشید صاحب فوراً اندر گھس پڑیں گے۔ چاہے وہ دوزخ ہی کا کوئی درجہ کیوں نہ ہو!

رشید صاحب جنّت سے بھاگ نکلیں گے۔ اگر رضوان نے دوسرے درجہ کے لوگوں کو بھی داخلہ دے دیا۔ ان کے لئے ایسی جنّت قابلِ قبول نہ ہوگی' جس میں اعلیٰ گلاب کے ۲۴ اقسام نہ ہوں۔ وہ رضوان سے لڑ پڑینگے اگر وہاں قالین کو شرمانے والا سبزاور ہموار لان نہ ہوا۔

رشید صاحب' جنّت یونیورسٹی" میں بھی بڑی دلچسپی لیں گے۔ "جنّت یونیورسٹی"

کے ارباب حل وعقد پر اُردو زبان کی اہمیت اور اپنے حقوق جتانے کے لئے" زبان اُردو پر ایک سرسری نظر" ڈالیں گے۔ جنت کے "مشاہیر اُردو کی روایات کو قائم رکھنے اور ان کو رواج دینے" کے لئے ایک رسالہ بھی جاری کریں گے، جس کا انتساب مولانا سہیل کے نام ہوگا۔" نظمیات اور نثریات" پر ایک ضخیم کتاب تصنیف کریں گے اور شعبۂ اُردو کی صدارت قبول کریں گے۔ اس کے بعد شعر وسخن کی طرف متوجہ ہوں گے اور ——"ما درچہ خیالیم وبہشت درچہ خیال است" پر طبع آزمائی کرینگے۔

رشید صاحب مانیں یا نہ مانیں، لیکن آل جنت ریڈیو والے رشید صاحب کو چھوڑیں گے نہیں، کیونکہ 'عالمِ آب وگِل' کے ریڈیو والوں کا بیان ہے کہ ریڈیو کی مشینوں نے ہمہ تن گوش ہوکر علیگڑھ والوں میں سے اگر کسی کی آواز کی پذیرائی کی ہے تو وہ رشید صاحب ہیں اور اُدھر "خندان" کے ایک مبصر لکھتے ہیں —— "مزاحیہ انداز کی کتنی تقاریر اب تک ریڈیو پر ہوئیں اور کامیاب رہیں، اگر اس کا جائزہ لیا جائے تو رشید صاحب ضرور بازی لے جائیں گے۔" [1]

آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ رشید صاحب نے بچّوں کے لئے بھی مضامین لکھے ہیں —— اپنے بچپن کے کارناموں کو قلمبند نہیں کیا، بلکہ اپنے ایک ننھے بچّے کے! اس میں بھی آپ بالکل وہی خصوصیتیں پائیں گے، جو اُن کی عام نگارشات میں جاری وساری

---

[1] 'ادبی دنیا' مارچ ۱۹۴۱ء

ہیں، بالخصوص اس ظرافت کو جو انتہائی بے نیازی کے ساتھ اپنے بچے کے گفتار و کردار پر حاوی ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ مضامین بچوں کیلئے لکھے گئے ہیں، لیکن بچے ہی نہیں بلکہ جوان اور بوڑھے بھی اس سے اسی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں، جس طرح ان کے دیگر مضامین سے۔ اپنے ایک بچے کی مزیدار باتیں لکھی ہیں، مگر وہ باتیں ہیں جو ہم کو اپنے بچپن کی آپ بیتیاں معلوم ہوں گی یا ایک بچوں والے گھر کے روزانہ کے مشاہدات۔ لیکن اس کو دلچسپی سے بیان کرنا اور اس کی جیتی جاگتی تصویر کھینچنا رشید صاحب ہی کی فن کاری کا کمال ہے۔ یہ مضامین بچوں کے مشہور رسالہ "پیام تعلیم" میں ۱۹۳۵ء، ۱۹۳۶ء، ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئے تھے۔ جن کو اب کتابی شکل میں "شیخ نیازی" کے نام سے "بچوں کے بکڈپو" نے شائع کر دیا ہے۔ نیازی رشید صاحب کے پانچویں لڑکے کا نام ہے۔ جس کا تعارف رشید صاحب یوں کراتے ہیں:-

"پانچ چھ برس ہوئے میری ملاقات شیخ صاحب سے ہوئی۔ ایسی حالت میں کہ شیخ کی آنکھیں تھیں، لیکن کسی کو پہچان نہیں سکتے تھے۔ کان تھے لیکن کسی کی سنتے نہ تھے۔ زبان تھی لیکن بول نہ سکتے تھے۔ ناک تھی لیکن خوشبو بدبو میں فرق نہ کر سکتے تھے۔ ہاتھ پاؤں تھے لیکن چل پھر نہ سکتے تھے، باوجود اس کے دوستی ایسی ہوئی کہ ان کے بغیر مجھے چین نہیں، گو اب تک یہ معلوم ہو سکا اور نہ اس کی ضرورت محسوس ہوئی کہ خود شیخ صاحب

کا میرے بارے میں کیا خیال ہے"۔

شیخ نیازی کے ختنہ کی داستان سنئے :-

"اس سال جنگِ حبش کا خاتمہ اور شیخ نیازی کا ختنہ ہوا اور جیساکہ ہر بڑے واقعہ کا حال ہوتا ہے کہ اس کی آمد کی تیاریاں بڑے زور و شور سے کی جاتی ہیں، لیکن وہ بیش وہ اچانک ہی آجاتا ہے۔ شیخ نیازی کے ختنہ کے بھی بڑے منصوبے باندھے جارہے تھے۔ لیکن کرتے دھرتے کچھ نہ بن پڑتا تھا۔ مگر خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ ایک دن بوڑھے نائی اور تیز استرے نے وہ سب کر دکھایا جس کیلئے شیخ صاحب کے والدین اور جمعیتِ اقوام دونوں ایک عرصہ سے مذبذب اور متردّد تھے۔ بے فکروں نے ٹھیک کہا ہے :-

نائی از غیب بروں آید و ختنہ بکند!

ایک چیز کا آج کل بڑا دور دورہ ہے، جس کو کہتے ہیں "ماس کنٹیکٹ" یعنی عوام سے میل جول یا عوام کو ہاتھ میں لینا۔ ہم لوگ یعنی شیخ نیازی کے خاندان والے اس پر پورے طور پر عامل ہیں۔ چنانچہ سب سے پہلے ختنہ کے باب میں شیخ صاحب سے رائے لی گئی۔ یہ تو نہیں معلوم کہ شیخ نیازی ختنہ کے مفہوم، اونچ نیچ سے واقف تھے یا نہیں، لیکن اس کے معاوضہ میں انہیں جو سبز باغ دکھایا گیا۔ اس میں پھلوں اور نعمتوں کی اقسام و مقدار

اتی زیادہ رکھی گئی تھی کہ شیخ صاحب ختنہ فروشی پر آمادہ ہو گئے۔ چنانچہ

ایک ختنہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق۔

ہم سب ایک دن یوم ختنہ منانے کے لئے آمادہ ہو گئے۔ اس دن شیخ صاحب نے جتنی شرارتیں چاہیں کر ڈالیں، جس کی چیز پر چاہا قبضہ کر لیا۔ اور جس کو جو جی چاہا کہہ ڈالا۔ سارے گھر آنگن کو اس طور پر روندتے پھرے جیسے کسی ملک پر سے خدا کا سایہ اور پولیس کا پہرہ اٹھا لیا جائے۔ گھر کے پولیس انسپکٹر سے چوکیدار تک

"ٹک ٹک دیدم دم نہ کشیدم"

میں مبتلا رہے۔ یہاں تک کہ ختنہ کرنے والا نائی ایک گندی بقچی، سفید پگڑی اور چڑھی ہوئی ڈاڑھی لئے گھر کے دروازہ پر نمودار ہوا۔ اس نائی کی سج دھج اور تیور دیکھکر شیخ صاحب تو کیا شیخ صاحب کے بزرگوں کو بھی کچھ وہم سا ہونے لگا۔ اس کے بعد جو پکڑ دھکڑ اور چیخ پکار مچی ہے اس سے بچے ہی نہیں ان کی سات پشت تک واقف ہے.......

جب فضا صاف ہوئی اور انجمن ختنۂ احمر کے رضا کار شیخ صاحب کو میدان جنگ سے اٹھا کر بستر پر لائے تو شیخ صاحب نے دیکھا کہ وہ تمام وعدے وعید جو اُن سے اس موقع کے لئے کئے گئے تھے، پورے کئے گئے ہیں، اور ہر جہار طرف کھانے پینے اور تفریح و تفنن کے سامان موجود ہیں۔ شیخ نے لیٹے لیٹے

ہر ایک کا جائزہ لیا۔ وہ بھی اس طور پر نہیں کہ دیکھ لیا اور خوش ہو گئے بلکہ جسے اُٹھا لیا اُسے کھا لیا اور جسے کھا لیا اُسے ہضم کر دیا۔“

بات میں بات پیدا کرنے اور واقعات میں گرہ لگانے میں رشید صاحب کو کمال حاصل ہے، لیکن یہی خوبی جب اپنے حدود متجاوز کرتی ہے تو ایک نقص بن جاتی ہے، چنانچہ ان کے بعض مضامین میں یہی خوبی ایک عیب بن گئی ہے۔ ”مضامینِ رشید“ کے اکثر مضامین ”قطعہ در قطعہ انداختہ“ معلوم ہوتے ہیں۔ continuity کو قائم رکھ کر ”اتحادِ اثر“ پیدا کرنا اور بات ہے۔ کھینچ تان کے ربط پیدا کر کے مضمون کو طول دینا اور بات۔ ان کے بعض مضامین پڑھتے ہوئے طبیعت اکتا جاتی ہے، لیکن اس کے ساتھ اس کا بھی اعتراف کرنا پڑے گا کہ درمیان میں بعض فقرے یا ایک آدھ پیرے گراف ایسا بھی مل جاتا ہے جو شبِ تاریک میں طلعت ریزیوں کا لطف دے جاتا ہے ؎

خار اگرچہ جاں بکاہد گل عذرِ آں بخواہد

سہل است تلخیِ مے در ذوقِ جذبِ مستی

بیچ بیچ میں بہک جانے کی عادت کا بچوں والے مضمون میں کس خوبی سے اعتراف کیا ہے۔ بچوں سے کہتے ہیں :-

”معاف کرنا، مضمون لکھنے میں میری عادت ہی بیچ بیچ میں بہک جانے کی

ہے۔ میرے دل میں جو کچھ آتا ہے اسے لکھتا جاتا ہوں، یہی نہیں بلکہ لکھنا چھوڑ کے جھاڑو دینے لگتا ہوں، خوانچہ والوں سے دام چکانا شروع کر دیتا ہوں، کپڑا دھونے لگتا ہوں، یا کسی بچے سے باتیں شروع کر دیتا ہوں، یا اسے ڈانٹنے لگتا ہوں یا لیٹ کر گانے لگتا ہوں۔ یہاں تک کہ گھر کے سب لوگ اپنے اپنے کام کاج چھوڑ کر ہنسنا شروع کر دیتے ہیں، یا مجھے دھمکانے لگتے ہیں۔ اور میں تمھارے لئے پھر مضمون لکھنا شروع کر دیتا ہوں۔"[1]

"خنداں" پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک صاحب نے بڑی پتے کی بات کہی ہے، لکھتے ہیں:

"رشید صاحب کے اندازِ تحریر اور 'خنداں' کے عیوب و محاسن کے متعلق فقط یہ لکھ دینا کافی ہے کہ یہ معاملہ اکسپرس ٹرین کا سا ہے۔ 'خنداں' ایک اکسپرس ٹرین ہے، جس کے کسی ڈبہ میں ایک برتھ پر آپ اور دوسرے پر رشید صاحب متمکن ہیں۔ آپ ان کی شہرت و قابلیت کے معترف ہیں، آپ چاہتے ہیں کہ کسی دل لگتے مسئلہ پر ان کی رائے سے مستفید ہوں چنانچہ آپ اُن سے وہ مسئلہ پوچھتے ہیں، ابھی آپ نے بات پوری نہ کی ہوگی، کہ وہ آپ کو ڈبیہ میں سے پان پیش کریں گے، اور بیشتر اس کے کہ آپ پان کا شکریہ ادا کر سکیں وہ آپ کو کھڑکی کے باہر بھاگتے ہوئے مناظر

---

[1] "شیخ نیازی" صفحہ ۱۲

کی طرف متوجہ کر دیں گے ، اور آپ کے منظر سے متاثر ہونے سے پہلے وہ آپ کو چھوڑ کر کسی اور ہمراہی پر فقرہ کس دیں گے اور داد چاہیں گے۔ اگر ہمراہی صاحب ذوق نہ ہوا اور تنگ آمد بجنگ آمد کی طرف پلٹا تو یہ شعر پڑھ کر پیچھا چھڑا لیں گے۔ اتنے میں اسٹیشن آجائے گا اور یہ فوراً اُتر پڑیں گے اور انواع و اقسام کی بیکار اشیاء خرید لائیں گے۔ گاڑی چلتے ہی یہ آپ کے موضوع کو دہرانے کے بہانے اُن تازہ خرید اشیاء کے خواص گنوانے لگیں گے۔ اب تک آپ لحاظ کے مارے چُپ تھے۔ مگر اب آپ کا پیمانۂ صبر لبریز ہو جائے گا اور آپ کہنے لگیں گے کہ حضرت وہ بات جو آپ نے کہی تھی .... مگر آپ کے لب ہلنے سے پہلے رشید صاحب آپ سے وقت دریافت کرنے لگتے ہیں۔ اور گھڑی نکالنے سے پہلے وہ ڈبے کے کسی حصہ میں غائب ہو جائیں گے۔ اسی اثناء میں آپ کی منزلِ مقصود بھی آپہنچی ہے اور آپ ڈبے کو خیرباد کہتے ہیں۔ مگر رات کی تاریکی میں جب آپ آرام و عافیت کی بے خودی کے جویاں ہوں اور آپ کی روشن خیال نصف بہتر سفر کے متعلق غلطی سے پوچھ بیٹھیں تو رشید صاحب کی سخن طرازی اور حرکات و سکنات کا جائزہ لینے پر مجبور ہو جائیں گے کہ نیک بخت کو یہی جواب دیں کہ سفر عمدہ کٹا! اور یہی نہیں جب ٹھنڈے دل اور روشن دماغ کے ساتھ آپ اس مسئلہ پر جو آپ نے رشید صاحب سے پوچھا

تھا۔ غور کرنے لگتے ہیں اور رشید صاحب کی باتیں یاد کرتے ہیں، تو یہ راز یکایک افشا ہوتا ہے کہ رشید صاحب اس مسئلہ پر بعض اہم باتیں بھی آپ کو بتا گئے۔"[1]

رشید صاحب کی تصنیف "طنزیات و مضحکات" کا مطالعہ کریں، تو بادی النظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس میں تنقید کم، مثالیں اور اقتباسات زیادہ ہیں۔ لیکن کسی فن کار پر ایک آدھ پیرے گراف جو لکھا ہے، اس میں اس کے محاسن و معائب کو ایسے جامع الفاظ میں سمو دیا ہے کہ وہ کئی صفحات پر بھاری ہے۔

رشید صاحب کے ایک ذہین اور طباع طالب علم کا بیان ہے کہ رشید صاحب کلاس میں اکثر دفع الوقتی کی باتیں کرتے ہیں۔ لیکن جب کبھی طبیعت آجاتی ہے تو نقد و نظر کے لعل و گہر اس تیزی کے ساتھ بکھیرتے چلے جاتے ہیں کہ اُن کا سمیٹنا مشکل ہو جاتا ہے۔

خنداں ۱۹۴۰ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد کی ریڈیائی تقاریر کی تعداد ایک سو سے زیادہ ہے۔ ان تقریروں کو بھی جلد از جلد ایک مجموعہ کی صورت میں شائع ہونا چاہیئے، جو رشید صاحب کے لئے ایک قابلِ فخر کارنامہ تو ہو نہیں سکتا۔ لیکن اُردو ادب میں ایک قابلِ قدر اضافہ ضرور ہو گا۔

اُن کی تمام کتابوں میں میرے نزدیک "گنجہائے گرانمایہ" کا درجہ بہت بلند ہے۔ اس میں اُنہوں نے چند ایسی ہستیوں پر مضامین لکھے ہیں، جن کے کارناموں

---

[1] ناخدا۔ ادبی دنیا۔ مارچ ۱۹۴۱ء

اور شخصیتوں نے کسی نہ کسی حیثیت سے رشید صاحب کو متاثر کیا ہے۔ ان میں چند شخصیتیں معروف ہیں اور چند غیر معروف۔ لیکن یہ تفریق ہمارے لئے ہے۔ رشید صاحب کے لئے نہیں۔ "زندگی کا جذباتی احساس 'گنجہائے گرانمایہ' میں جس شدت کے ساتھ موجود ہے، شاید ہی اردو کی کسی اور تصنیف میں ہو، اس کتاب میں چند شہپارے ایسے ہیں کہ جن کی المیہ شدت ہملٹ اور میکبتھ کے چند مقامات کی یاد تازہ کر دیتے ہیں[1]" اس کے اسٹائل کی شادابی کو وقت کا ہاتھ مرجھا نہیں سکتا۔ "گنجہائے گرانمایہ" کے ہر مضمون کی ابتدا ہی لکھنے والے کی فن کاری پر دلالت کرتی ہے، اور کسی بزرگ اور عظیم المرتبت ہستی کے تعارف کی خبر دیتی ہے۔ علامہ اقبال پر مضمون کی ابتدا کرتے ہیں:

"بڑی گرمی پڑ رہی تھی۔ دُور و دراز کے سفر سے واپس آ رہا تھا۔ علیگڑھ اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر اُتر رہا تھا کہ ایک عزیز نے کہا، ڈاکٹر اقبال کا انتقال ہو گیا ——— تھوڑی دیر کے لئے ——— بہت تھوڑی دیر کے لئے ایسا معلوم ہوا جیسے پلیٹ فارم کی ہر چیز موجود تو ہے، لیکن اُس کی نہ کوئی آواز ہے اور نہ اس میں کوئی حرکت۔ یہ بات صرف ایک آن کے لئے تھی کائنات کا پھیلانے، پیینے اور پیدا کرنے والا پُرہیبت اور پُراسرار گراں بکیہ پہیہ، جو آن کی آن میں رُک کر اُلٹا چلنے والا معلوم ہوتا تھا، اپنے مقررہ رُخ و رفتار پر لوٹ گیا۔ زندگی اپنے تمام ہنگاموں کے ساتھ پھر رواں دواں

---

[1] "میرا محبوب مصنف - رشید احمد صدیقی" از سہیل مدیر "نقاد"

نظر آنے لگی۔ مکان واپس آیا۔ نہ نہانا اچھا معلوم ہوا، نہ کھانے کو جی ہوا، جیسے نفس اپنے مطالبات چھوڑ بیٹھا تھا۔ تھوڑی دیر کے لئے کمرہ بند کرکے لیٹ رہا ــــ ذہن نے ماضی کے اوراق ایک ایک کرکے پلٹنے شروع کر دیئے......"

علامہ اقبالؒ سے رشید صاحب کو جو محبّت وعقیدت تھی۔ اس ہمہ گیر اور ہمہ جہت ہستی کی وفات کی خبر سُن کر رشید صاحب پر کیا گذری۔ اس کا اظہار اس سے بہتر شاید ہی کوئی فن کار کر سکے۔

"ایوب" پر مضمون کی ابتدا کرتے ہیں:۔

"ایوب کے بارے میں کیا کہوں۔ کیونکر کہوں اور کہاں سے شروع کروں! وہ اتنے اچھے تھے، اتنے رازداں تھے، اور اتنے ناگزیر تھے کہ ان کے بارے میں کچھ کہنا شروع کروں تو سب سے پہلے یہ محسوس ہوگا کہ یہ نہیں وہ، یہاں سے نہیں، وہاں سے، ابھی نہیں آگے چل کر، یوں نہیں ووں۔"

"گنجہائے گرانمایہ" کے کم وبیش تمام مضامین میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والا "اپنے عزیز کے حضور میں اپنے جسم وجان اور ذہن وخیال کی ساری متاع پیش کر رہا ہے"۔

رشید صاحب ایک اعلےٰ درجہ کے سوانح نگار ہوتے بشرطیکہ انہیں کوئی جانسن ملتا۔ ذاکر صاحب[1] ان کا موضوع ہیں، اور ایک بڑی حد تک اُن کا موضوع ہو سکتے ہیں۔

---

[1] ڈاکٹر ذاکر حسین خاں شیخ الجامعہ۔ جامعہ اسلامیہ دہلی۔

لیکن ذاکر صاحب انسانیت کے اس بلند درجہ پر پہنچ گئے ہیں، جہاں شیطنت کو بار نہیں، لیکن یہ کیا کم ہے کہ رشید صاحب خود ہی جانشین ہیں! اور خود ہی باسول!

اپنی ایک ریڈیائی تقریر[لہ] میں رشید صاحب نے اپنے بارے میں چند اعترافات کئے ہیں، جن میں سے ایک یہ ہے کہ انہوں نے شاید ہی کوئی مضمون بقول شخصے، "خوشیٔ خاطر لکھا ہو"۔ جہاں تک شواہد بیرونی کا تعلق ہے، یہ بیان بڑی حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ایڈیٹروں کے تقاضے سے تنگ آکر مضامین لکھے، جس کو بعد میں مکتبۂ جامعہ نے کتابی صورت میں شائع کر دیا۔ شعبۂ اُردو کی ملازمت نے اُن سے "طنزیات و مضحکات" لکھوائی۔ دارالترجمہ حیدرآباد سے ایک معقول معاوضہ پر تاریخِ یورپ کی دو ضخیم جلدوں کو انگریزی سے اُردو میں منتقل کر ڈالا۔ اپنے ایک دوست کی فرمائش پر انگریزی کے ایک مشہور ناول کو اُردو کا جامہ پہنایا اور حقِ ترجمہ بھی اُنہیں کو بخشدیا۔ ریڈیو والوں کے تقاضہ سے مجبور ہو کر فضائے آسمانی میں تقریریں کیں، جنکو جامعہ والوں نے "خنداں" میں جکڑ لیا۔ اپنے بعض دوستوں سے محبت و عقیدت کی بنا پر وقتاً فوقتاً مضامین لکھے جن کو علیگڈھ کے ایک ناشر نے اُن کے صاحبزادے (احسان رشید) سے "سازش" کرکے "گنجہائے گراں مایہ" کے نام سے شائع کر دیا۔ ان دنوں راقم السطور بھی اسی فکر میں ہے کہ اگر کوئی پبلشر ملے تو اس سے "سازش" کرکے ان کے بقیہ مضامین کو کتابی صورت میں شائع کر دے!!

رشید صاحب کا ایک دوسرا اعتراف اپنی ریڈیائی تقاریر کے بارے میں ہے۔

لہ "نگار" جون ۶۲ء

لکھتے ہیں :-

"ریڈیائی تقاریر میں میرے لئے بڑی رکاوٹیں تھیں۔ ان تقریروں میں میں
اپنے فن کے ساتھ انصاف نہ کر سکا۔"

ریڈیائی تقاریر تو رہیں ایک طرف، میرا خیال یہ ہے کہ کہیں بھی انہوں نے اپنے فن کے ساتھ پورا پورا انصاف نہیں کیا ہے۔ اپنی تحریروں میں انہوں نے اپنے آرٹ کی نوعیت، اس کے حدود، اس کی رنگینی و رعنائی کی محض ایک جھلک دکھائی ہے۔ محض مضمون نویسی سے اُن کے آرٹ کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ اُن کے آرٹ کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے کہ اُسے ابدیت بخشنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کی تمام قوتوں کو کسی ایک کردار پر مرکوز کر دیا جائے۔ چاہے وہ کردار جگ بیتی کا ہو یا آپ بیتی کا۔

اُردو کے ایک مشہور نقاد نے اُن کے متعلق لکھا تھا کہ" یہ زندوں سے ڈرتے ہیں اور مُردوں پر شیر ہیں" 'حلقۂ احبابِ رشیدیہ' کے ایک لائیف ممبر نے اس "ایک مشہور نقاد" کے ہیرو مولانا حالؔی میں بھی اسی کمزوری کی طرف اشارہ کر کے دلیل کو کمزور کرنا چاہا' لیکن اعتراض جہاں کا تہاں رہا۔ اس لئے کہ رشیدؔ صاحب ع

'جان ہے تو جہان ہے پیارے' کے قائل ہیں۔

گُردے کے آپریشن کے موقعہ پر رشیدؔ صاحب نے خُدا کے حضور میں جو مختصر دُعا مانگی ہے، اس میں اُن کی شخصیت کا سارا راز مضمر ہے۔ لکھتے ہیں :-

"چنانچہ جس روز آپریشن ہونے والا تھا، اس کی صبح کو ہر آنے والے نے بشارت دی کہ آج آپریشن ہوگا، ڈاکٹروں نے دلاسا دیا، نرسوں نے پوچھا ڈرتے تو نہیں ؟ بعض صاحبوں نے کہا "شاباش" اور کسی نے صرف "افسوس" پر اکتفا کیا۔ اعزا پریشان اور افسردہ تھے۔ دوستوں پر یاس طاری تھا۔ ڈاکٹر اور نرسیں مستعد اور آمادۂ کار نظر آتی تھیں۔ مجھے نوٹس دیا گیا کہ دس منٹ کے اندر تیار ہو جاؤ۔ میں نے وضو کیا، دو رکعت نفل ادا کی اور دعا مانگی : 'خدایا! تو جو کچھ کر رہا ہے، وہ بالکل صحیح اور درست ہے۔ اب تک تو نے مجھ پر جو احسان و کرم کیا ہے، تو علیم ہے، میں کتنا شکر گذار ہوں۔ ایک تمنّا یہ البتہ ہے کہ اگر یہ آخری وقت ہے تو میری یاد کو مجھ سے محبت کرنے والوں کے لئے آسان کر دے۔ زندگی میں میں نے تجھے اکثر بھلا دیا۔ اس کے گواہ بہت ملیں گے۔ لیکن اس وقت صرف تجھے یاد کر رہا ہوں، اس کا گواہ صرف تو ہے ــ"

رشید صاحب کی شخصیت کا سانچہ تجربات کے جواہر ریزوں سے معمور اور مشاہدات کے خزانوں سے مالامال ہے، لیکن اب تک اس سے کوئی چیز ڈھل کر نہیں نکلی جو اُن کے فن کے شایانِ شان ہو، اُردو ادب کو اس کا انتظار ہے۔

ہماری شاعری کا ایک نیا میلان

اشاریت اور ابہام

اُنیسویں صدی کے وسط میں فرانسیسی شاعری میں ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔ اس نئی تحریک کے بانی (Baudelaire, Verlaine) اور (Mallarme) ہیں۔ جن کا کہنا ہے کہ شعر کے حُسن، لطافت و رنگینی کا راز اسی میں پنہاں ہے کہ وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دے۔ شعر پڑھنے کے بعد ہم اس کے معنی کی جستجو میں مستغرق ہو جائیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری میں ہمیشہ ایک معمہ چاہیے جو حل کا طالب ہو۔

(Mallarme) جو اُس زمانہ کی نئی پود کا مشہور شاعر تھا، اپنی کتاب (Jules hurt) میں اس نئی تحریک کی حمایت میں کہتا

ہے :-

"میری رائے میں شاعری میں اشارات و کنایات کا ہونا بہت ضروری ہے، اشیاء کا تصور اور اشیا کے تصور میں غرق ہونے سے اُن کی متحرک تصویروں کا بننا، یہی شعر کی جان ہے۔ اب تک ہمارے آرٹسٹ اور شعرا اشیا یا احساس کو جوں کا توں بیان کرتے آئے ہیں، جس کی وجہ سے ان کے کارناموں میں ابہام کا فقدان ہے۔ وہ قاری کے دماغ کو تخیل کی جولانی کی اُس لذت سے محروم رکھتے ہیں، جس سے کسی شے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے۔ کسی شے کو اس کے مروجہ نام سے پکارنا، شعر کے تین چوتھائی حسن کو فنا کر دینا ہے، سننے والے کے لئے شعر میں کوئی لذت باقی نہیں رہتی۔ شعر کا حسن اور اس کی لذت یابی عبارت ہے۔ اُس ستر سے جو ہمیں اس کے معنی کی تلاش میں قدم قدم پر ہوتی ہے ...... اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں ...... اس ابہام کے صحیح استعمال سے اشاریت وجود میں آتی ہے۔

بتدریج کسی شے کا ہیولیٰ تیار کرنا تاکہ ہم اس کی روح کو پا سکیں یا اس کے برعکس کسی شے کو لے کر، تعبیرات کے ایک سلسلہ سے اس کی روح کو جلوہ دکھانا اس ابہام اور اشاریت کا کمال ہے۔ شاعری میں ہمیشہ ایک چیستاں چاہیے اور ادب کا مقصد سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ

تخیل کی مدد سے اشیاء کی تخلیق کرے۔"

شاعری میں یہ نئی تحریک نوجوانوں میں اس قدر مقبول ہوئی کہ اس نے بہت جلد ایک مسلمہ اصول کی حیثیت اختیار کر لی، اور فرانسیسی ادب کے نقادوں کو اس کے خلاف آواز بلند کرنا پڑی۔ مثلاً (Doumic) نے اُس زمانہ میں لکھا:

"اب وقت آگیا ہے کہ ہم شاعری کے اس نظریۂ ابہام کا خاتمہ کریں جس کو اس کے مربیوں نے ایک مسلمہ اصول کی حیثیت دے دی ہے۔"

یہ نئی تحریک فرانس تک ہی محدود نہ رہی بلکہ جرمن، روسی اور انگریز آرٹسٹ بھی اس سے متاثر ہوئے۔ کسی جرمن آرٹسٹ کو اس نئی تحریک میں نطشے کے اس بیان کی وضاحت نظر آئی کہ ـــ "آرٹ طبقۂ ادنیٰ اور طبقۂ متوسط کیلئے نہیں ہے، بلکہ اعلیٰ ترین تہذیب و تمدن کے چند ایک پروردوں کے لئے ہے۔" تو کسی کو (wagner) کے بیان کی صداقت نظر آئی کہ ـــ "آرٹ ایک انفرادی مشغلہ ہے۔ آرٹسٹ جو کچھ پیش کرتا ہے وہ خود اس کیلئے ہے، دوسروں کے لئے نہیں، اور آرٹ ترقی پذیر اُسی وقت ہوتا ہے جبکہ سامعین یا ناظرین سے اس کا کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔"

اس نئی تحریک کے زیرِ اثر فرانس میں جو نظمیں لکھی گئیں، ان کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:-

میٹرلنک کے ایک گیت کا ترجمہ:

جب وہ چلا گیا

(میں نے دروازے کی آواز سنی)

جب وہ چلا گیا

اُس عورت کے ہونٹوں پر ایک تبسم تھا

وہ پھر اس عورت کے پاس آیا

میں نے چراغ کے جھپکنے کی آواز سنی

(وہ پھر اُس عورت کے پاس آیا)

وہاں کوئی اور تھا۔

موت سے میرا سامنا ہوا

(اور میں نے اس کی روح کو سُنا)

اُس عورت کا وہ ابھی منتظر تھا۔

موت سے میرا سامنا ہوا

کوئی کہنے کے لئے آیا

(بچے! میں ڈرتا ہوں)

کوئی کہنے کے لئے آیا

کہ وہ چلا جائے گا.......

اپنے جلتے ہوئے چراغ کو لئے

(بچے! میں ڈرتا ہوں)

اپنے جلتے ہوئے چراغ کو لیے
میں ڈرتا ہوا پہنچا۔
میں ایک دروازے پر پہنچا۔
(بچے! میں ڈرتا ہوں)
میں ایک دروازے پر پہنچا
ہوا کے جھونکے نے چراغ کے شعلہ کو دھکا دیا۔
دوسرے دروازے پر
(بچے! میں ڈرتا ہوں)
دوسرے دروازے پر
شعلہ نے پھر تقریر شروع کردی
میں تیسرے دروازے پر پہنچا
(بچے میں ڈرتا ہوں)
میں تیسرے دروازے پر پہنچا۔
تب شعلہ بجھ گیا۔
اگر وہ کسی دن واپس آئے
اور تمھیں مردہ دیکھے
کہنا کہ میں اُسے چاہتا تھا

جبکہ میرے بسترِ مرگ پر.......

اگر وہ تمھیں پوچھے
تو کیا جواب دو گے ؟
اُسے میری سونے کی انگوٹھی دے دو
اور کوئی جواب نہ دو۔
اگر وہ مجھ سے سوال کرے
اس آخری لمحات کے متعلق
تو کہنا کہ میں مسکراتا رہا
اس خوف کی وجہ سے کہ وہ آنسو بہائے گا
اگر وہ کچھ اور پوچھے
مجھے جانے بغیر ؟
بہن کی طرح کہنا
اُسے جو کچھ بھی تکلیف ہو
اگر وہ پوچھے کہ کس لئے
ایوان خالی ہے ؟
تو اُس کھلے ہوئے دروازے کو بتانا
اُس چراغ کو جو خاموش ہے

ٹالسٹائے سر پیٹ کر کہتا ہے کون اندر آیا، کون باہر گیا، کون کہتا ہے، کس سے کہتا ہے اور مرا کون ہے۔

ہمارے ادب نے بھی اس تحریک سے اثر لیا اور گزشتہ چار پانچ سال سے ایسی سینکڑوں نظمیں ہمارے رسائل کے صفحات کی زینت بن کر، شعر و ادب کا ذوق رکھنے والے حضرات کے تخیل پر تازیانہ لگا رہی ہیں۔ اُردو شاعری میں اس نئی تحریک کے پیشرو جناب میراجی نظر آتے ہیں۔ ان کی نظم "تفاوتِ راہ" جو ۱۹۴۲ء کی بہترین نظموں میں شمار کی گئی ہے، ملاحظہ ہو:-

اس زمانہ میں کہ جنگل تھا یہ باغ
گلے باتوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
بھولے رستوں کا جو بے دھیانی میں کھو جاتے ہیں
ایک اک لمحہ ستاروں ہی کا دھیان آتا ہے
ہر ستارہ مجھے لے جاتا ہے
اسی چوپال کے بے نام کنارے کی طرف
جس میں بیٹھے ہوئے انسان یوں ہی بے مصرف
میری ناکامی ترے نام کی رسوائی سے
تلخ باتوں میں ہر اک رات بسر کرتے ہیں
بھولا رستہ کسی ڈوبی ہوئی کشتی کی طرح سطح پہ اک پل میں اُبھر آتا ہے

آنکھ میں اشک جھلکتے ہیں مگر اشکوں میں

وہ چمن اور وہ مکاں اور وہ روزن — تینوں

گھلتے رنگوں کی طرح عکس بنا کرتے ہیں

ایک انسان کا جو تقدیر کی بے راہی سے

کبھی مالی، کبھی عاشق تھا، کبھی دیہاتی۔

گلے بانی میں جسے یاد جب آئے ماضی

بنسری اپنی بجاتے ہوئے رو دیتا ہے

جیسے رستے میں کوئی ہاتھ میں دو شمعوں کو

لئے جاتا ہو شبِ ماہ کی طغیانی میں

جان کر اپنی رہائی کا ثبوت

یہ سمجھتی ہو ابھی دور چلا جائے گا

اور پھر خوف سے حیران نگاہوں کو فقط

چاند ہی چاند نظر آئے گا

اسی طرح تو نے بھی سوچا ہوگا

راہرو پاؤں سے جو دھول کے ذرے مجھ پر

پھینکتے پھینکتے بڑھتا ہی چلا جاتا ہے

انہیں سیندور کی سرخی سے مٹا ڈالوں گی

اور پھر دودھ کے دریا میں نہا کر یکسر
سینہ صاف کی مانند نظر آؤں گی
گلے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
راستہ ملتا نہیں مجھ کو ستارے تو نظر آتے ہیں
پیرہن رنگِ گلِ تازہ سے یاد آتا ہے
اور زرکار نقوش
اک نئی صبح حقیقت کا پتہ دیتے ہیں۔
کبھی ڈھولک کبھی شہنائی کی آواز سنا دیتے ہیں
زینے کی بھول بھلیاں اسی آواز میں کھو جاتی ہیں
ہاتھ میں تھامی ہوئی شمع بھی بجھ جاتی ہے
ساتھ کے باغ کی ہر صاف روش بھولا ہوا راستہ بن جاتی ہے
اور شہنائی پھر اک سانپ نظر آتی ہے
ڈستی جاتی ہے کہے جاتی ہے
گلے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
کیوں بہن ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں ؟
اور کہتی ہے بہن

میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہو گی
کس کا گھر، کس کی دلھن، کس کی بہن۔ کون کہے
میں کہے دیتا ہوں۔ میں کہتا ہوں۔ میں جانتا ہوں

میٹر لنک کی نظم کو پڑھ کر ٹالسٹائے اتنا تو سمجھ سکا کہ کوئی اندر آیا ہے۔ کوئی باہر گیا ہے اور کوئی مرا ہے۔ لیکن میراجی کی اس نظم میں اتنا شدید " دھندلکا " ہے کہ ہم اس کے متعلق کوئی واضح استفسار بھی نہیں کر سکتے۔

اپنی نظموں کے متعلق میراجی فرماتے ہیں کہ:

" دو قسم کے انسانوں کو اپنی طرف توجہ دلاتی ہیں۔ ذہین لوگ انھیں پڑھ کر ایک اشتیاق کے ساتھ ان کی گہرائی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، اور سخن ناشناس انسان یوں ہی بے سوچے سمجھے ان کی تعریف کرنے لگ جاتے ہیں۔"

ذہین لوگ انہیں پڑھتے ہیں اور ان کا دماغ قلابازیاں کھانے لگتا ہے، جب تک کہ شاعر یا شاعر کے کسی دوست سے اس کا " نسخۂ ترکیب استعمال " ہاتھ نہیں آتا ___ اور سخن ناشناش بے سمجھے بوجھے اس کی تعریف کرنے لگ جاتے ہیں جس سے ملک میں سخن ناشناسوں کا اضافہ ہوتا ہے۔

اس نئی تحریک سے فرانس میں جو نظمیں لکھی گئیں اور ہمارے ادب نے اس سے جواثر لیا اس کی دو مثالیں آپ کے سامنے ہیں، اور اس تحریک کے بانی (میلارمے) کے الفاظ میں اس تحریک کی ضرورت اور اس کے اغراض و مقاصد بھی اجمالاً بیان ہوئے ہیں۔ اب فنِ ادب (Art of leterature) کے نقطۂ نظر سے دیکھنا یہ ہے کہ آرٹ میں اس قسم کی شاعری کا کوئی جواز ہے یا نہیں، اگر ہے تو وہ کس قسم کا؟

ادب ایک فن ہے جس میں لحن و صوت کے ذریعہ گویائی حاصل ہوتی ہے لیکن ادب کی یہ تعریف مکمل نہیں۔ ہر وہ چیز جو اس تعریف کے تحت آتی ہے، ادب نہیں کہلائی جا سکتی۔ مثلاً کلام (conversation) ادب نہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ کلام بھی ایک فن ہے۔ لفظِ آرٹ مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ فنونِ لطیفہ کے علاوہ جنگ کا فن۔ اشتہار بازی کا فن۔ جھوٹ بولنے کا فن۔ ایسے بیسیوں فنون سے ہمارے کان آشنا ہیں۔ لیکن لفظِ فن اپنے مختلف سیاق و سباق میں ایک ہی معنی رکھتا ہے، وہ ایک "سلیقہ" (skill) ہے جو ایک خاص اثر پیدا کرنے کے لئے عمداً اختیار کیا جاتا ہے۔ "سلیقہ" کے مختلف مدارج ہیں۔ ادب میں "لسانی سلیقہ" کا اعلیٰ درجہ ملتا ہے جو گفتگو سے زیادہ متعین، مستقل، موثر اور جچا تلا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب میں یہ سلیقہ صرف الفاظ تک محدود ہے، لیکن گفتگو میں سلیقہ کی خوبی کا انحصار متکلم کی شخصیت پر بھی ہے۔

ادب کے آرٹ سے ہمارا مطلب وہ فن، وہ کمال، وہ سلیقہ یا وہ ہنر ہے جس کے ذریعہ ہم ایک خاص اثر کی اثر پذیری کے متمنی ہوتے ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ ادب کے آرٹ سے ہم ایک خاص اثر کیوں پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اس سے ہمارا مقصد کیا ہے۔ ادب اظہار کا ایک ڈھنگ ہے اور اس کے وجود کا انحصار صرف کسی جذبہ کے اظہار پر ہی نہیں بلکہ ظاہر کئے ہوئے جذبہ کی قبولیت (Receiving) پر بھی ہے۔ ادب کے فن میں یہ دونوں پہلو شامل ہیں اور مقابلتاً دونوں مساوی اہمیت رکھتے ہیں۔ اگر میں آپ سے کوئی ایسی چیز بیان کروں جس کا مجھے احساس ہوا ہے تو اس صورت میں الفاظ میری جانب سے میرے احساس کو "ظاہر" (Express) کرتے ہیں۔ لیکن آپ کے لئے میرے یہ الفاظ میرے احساس کی "نمائندگی" (represent) کرتے ہیں۔

ادب کے یہ دونوں پہلو اپنی جداگانہ حیثیتوں سے صرف تنقید ہی پر نہیں بلکہ ادب پر بھی اثر انداز ہوئے ہیں اور ادب کی اصطلاح میں انہیں "داخلی" اور "خارجی" پہلو کہا جاتا ہے۔ ادب کو مصنف کے خیالات یا اس کی ذہنی کیفیت پر محمول کرنا ادب کے داخلی پہلو کو اہمیت دینا ہے اور Romanticism کی ابتدا ادب کے اسی تصور سے ہوئی۔ ادب کا دوسرا تصور وہ ہے جس میں خیالات کو مخاطب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ جس سے ادب کے خارجی پہلو کو اہمیت ملتی ہے اور اس کی انتہا ہمیں Realism میں ملتی ہے، جس میں ظاہر کی ہوئی چیز ہی سب

کچھ ہے۔

ادب کے یہ دونوں پہلو اپنی اپنی جگہ پر صحیح ہیں، لیکن ان میں سے ایک بھی مکمل صداقت نہیں۔ ادب کی تصوری (نظریہ) کے لئے ہمیں ایک ایسے لفظ کی ضرورت ہے جو ادب کے ان دونوں پہلوؤں کو مساویانہ حیثیت سے آپس میں ملا سکے۔ لفظِ "رسالت" (ابلاغ) (communication) ہمارے اس مقصد کو پورا کرتا ہے، کیونکہ یہ بات بدیہی ہے کہ ادب جو کچھ بھی ہو، اس میں "ابلاغ" (communication) کا ہونا ضروری ہے۔ اگر مصنف کے خیالات یا احساسات کی رسائی قارئین تک نہ ہوئی تو وہ ادب نہیں ہو سکتا — کوئی اور چیز، ایک معمہ، چیستان یا الفاظ کا ایک بے معنی مجموعہ — زبان، صرف ادب کے آرٹ کے اظہار کا ذریعہ ہے اور اس آرٹ کا انحصار اُس رشتۂ رسالت پر ہے جو مصنف اور اس کے پڑھنے والوں میں قائم ہوتا ہے۔ ادب سے ہمارا مقصد کیا ہے؟ اس کی وضاحت اس مراسلت میں ملیگی جو آرٹ کے ذریعہ قائم ہوتی ہے۔ ادب کے آرٹ سے ہمارا مقصد وہ تین کڑیاں ہیں جو باہم ملی جلی ہوئی ہیں — اس کی ابتدا اور انتہا مصنف اور اس کے پڑھنے والے ہیں اور ان دونوں کے درمیان رشتہ قائم کرنے والی کڑی زبان ہے۔

اگر نوعِ انسانی کے لئے آرٹ کی کوئی قیمت اور اہمیت ہے تو وہ صرف اس لئے کہ آرٹ ایک معاشرتی مشغلہ ہے۔ ٹالسٹائے کے نزدیک آرٹ ایک ایسا

مشغلہ ہے جس میں ایک انسان شعوری طور پر خارجی اظہارات کے ذریعہ اپنے جیتے جاگتے احساسات کو اس انداز میں دوسروں تک پہنچاتا ہے کہ دوسرے بھی اس سے ویسے ہی متاثر ہوتے ہیں، جس طرح آرٹسٹ۔ آرٹسٹ کے جذبات و احساسات کا دوسروں میں سرایت کر جانا آرٹ کا کمال ہے۔

آرٹ صرف احساسات کا اظہار ہی نہیں بلکہ سامعین سے تخاطب کا ایک ذریعہ بھی ہے، وہ ایک شکل (form) اختیار کرتا ہے تاکہ دوسروں کو مخاطب کر سکے۔ کہانی، کہانی اس لئے ہے کہ وہ دوسرے کو سنائی جاتی ہے۔ ایک تصویر، تصویر اس لئے ہے کہ وہ دیکھنے کے لئے کھینچی گئی ہے، اور وہ آرٹ کی تمام خوبیوں کی حامل ہے، اس لئے کہ اس کا خطاب آنکھ سے ہے۔ موسیقی، جس میں موسیقی کے تمام اجزا شامل ہیں، جس سے اس کی تشکیل ہوئی ہے موسیقی کہلاتی ہے، اس لئے کہ اس کا خطاب کان سے ہے۔ آرٹ کی اس غرض و غایت (خطاب) کے بغیر آرٹ کی تشکیل نہیں ہو سکتی، ورنہ ایک فنی کارنامہ اور بیداری کا سپنا دونوں برابر ہیں۔ ایک استعمال کی چیز میں جو آرٹ سے بالکل عاری نہیں ہوتی، کاریگر کے فن کی اہمیت وہاں ملتی ہے، جہاں بنائی ہوئی چیز کی خوبصورتی نمایاں ہوتی ہے، یہی وہ اہمیت ہے جس کی وجہ سے ایک عمارت آرکیٹکچر میں تبدیل ہو جاتی ہے، اور وہ اس بات کی دلیل ہے کہ عمارت صرف معمار کے لئے یا کسی کے رہنے کے لئے وہ نہیں بنائی گئی بلکہ ناظرین سے خطاب کرنا اور ان کی

آنکھوں کو دعوتِ نظارہ دینا بھی اس کا مقصد ہے۔

آرٹسٹ اپنے احساس کو ظاہر کرتا ہے، لیکن اس کا اظہار خارجی ہے۔ شاید آپ یہ کہیں کہ اس کا یہ "خارجی اظہار" خارجی اظہار نہیں ہے بلکہ وہ اپنے احساس کو صرف ضبطِ تحریر (recording) میں لا رہا ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اس کا یہ اظہار کس کے معائنہ یا محاکمہ کے لئے ہے۔ خود اس کے لئے؟ ہاں۔ لیکن کیا صرف اسی کے لئے؟ کسی مخلص آرٹسٹ سے پوچھئے یا اس پر غور کیجئے کہ آرٹ گیلریاں کس لئے سجائی جاتی ہیں۔ مطبعے کس لئے قائم ہوتے ہیں۔ نغمہ و سرود کی محفلیں کیوں منعقد کی جاتی ہیں۔ آرٹ کے لئے پبلک کی ویسی ہی ضرورت ہے جیسی پبلک کو آرٹ کی، آرٹسٹ سے اس کے سامعین یا قارئین کو الگ کر لیجئے تو آرٹسٹ ایک عضوِ معطل ہو کر رہ جائے گا۔ اگر آرٹ کا عمل، آرٹسٹ کی ذات کے لئے محدود ہے اور بالکل پرائیوٹ ہے تو وہ کس لئے ایک قابلِ فہم خارجی تکمیل میں کوشاں نظر آتا ہے، جب تک وہ ایک ایسی چیز نہیں پیش کرتا جس سے دوسرے بھی محظوظ ہو سکیں، اس کی پیش کی ہوئی چیز آرٹ نہیں کہلا سکتی۔ آرٹسٹ اپنے فن میں اس وقت تک ناکام رہتا ہے، جب تک کہ وہ اپنے مواد کو اپنی ذات تک ہی محدود رکھتا ہے، اور اس طرح وہ اپنے احساس کے وجود کو مکمل نہیں کر سکتا۔

آرٹ انسانی ترقی کے دو بڑے حربوں میں سے ایک ہے۔ محض الفاظ کے ذریعہ ہم تبادلۂ خیالات کرتے ہیں اور آرٹ کی مختلف شکلوں سے تبادلۂ جذبات

واحساسات۔ خیالات وجذبات کے اظہار کے لئے انہیں الفاظ کا جامہ پہنانا ضروری ہے ۔لیکن اسے ادب کا درجہ بخشنے کے لئے فن کارانہ انداز ضروری ہے، اور الفاظ کا یہ جامہ جو خیالات واحساسات کو فن کارانہ انداز میں پہنایا جاتا ہے، ایسا ہو کہ دیکھنے والا اگر فوراً نہ سہی تو کچھ غور و تفکر کے بعد کہہ اٹھے ـــ من انداز قدت را می شناسم ـــ آرٹ کی ترقی اور اس کی بقا کیلئے ضروری ہے کہ آرٹسٹ اپنے سامعین یا ناظرین سے ایک کامیاب رشتۂ مراسلت قائم کرے، ورنہ اس کے آرٹ کا خاتمہ ہونا یقینی ہے۔

غالب اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ایک حد تک تخیل پرستی کے قایل تھے اور اسی وجہ سے اُن کے ابتدائی دور کے کلام میں ابہام اور اغلاق پایا جاتا ہے، اگر آخری دور تک ان کے کلام کی یہی روش رہتی تو اب تک غالب کے فن کا خاتمہ ہو گیا ہوتا۔ لیکن غالب نے بہت جلد کروٹ لی۔ اُن کے ایک ہمعصر نے اُن پر چوٹ کی۔

مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے
اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے

تو غالب نے جھلا کر کہا:

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

گویا غالب نے اپنے آرٹ کی کمزوری کا اعتراف کر لیا (اور ہر خوددار شخص

اپنی کمزوری کا اعتراف کھلے الفاظ میں نہیں کرتا بلکہ ایسے الفاظ میں جس سے بظاہر اس کی خودداری کو ٹھیس نہ لگے) لیکن اس کے بعد غالب نے اپنے کلام کا انداز بدل دیا اور اپنے کلام کے اس حصہ کو جس میں ابہام پایا جاتا تھا اپنے دیوان سے خارج کر دیا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں: "قبلہ، ابتدائے سخن میں بیدل، شوکت، واسیر کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔ چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا، آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کئے، دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دئے۔"

ایک اور خط میں تحریر فرماتے ہیں: "خودستائی ہوتی ہے۔ سخن فہم اگر غور کریگا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہلِ ممتنع اکثر پائے گا۔"

غالب کی فنی شخصیت کا ظہور

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

نقشِ نازِ بتِ طناز بآغوشِ رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

اس قبیل کے اشعار میں نہیں ہوا بلکہ نقادانِ فن کے نزدیک غالب کے آرٹ کو بلند رتبہ بخشنے والی چیز اُن کے کلام کے اُس حصّہ میں ملتی ہے، جسے غالب نے "سہل ممتنع" کہا ہے۔ حال میں ریاستِ رام پور سے غالب کے اُردو و فارسی کلام کا ایک انتخاب شائع ہوا ہے جسے غالب نے ۱۸۶۶ء میں نواب صاحب رام پور کی فرمائش پر مرتب کیا تھا۔ یہ اُس زمانہ کا انتخاب ہے جبکہ غالب اپنی پختگی عمر و تجربہ کے لحاظ سے اپنے سابق نشانہائے قدم پر انتقادی نظر ڈال سکتے تھے۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس انتخاب میں غالب نے جس معیار کو پیشِ نظر رکھا ہے، وہ سہلِ ممتنع ہے۔ بہرحال یہ بتانا مقصود ہے کہ غالب اپنی دقت پسندی اور تخیل پرستی کے باوجود چاہتے تھے کہ زیادہ سے زیادہ افراد ان کے کلام سے لطف اندوز ہوں۔ یہی ان کے فن کی کامیابی کا ایک بڑا سبب ہے۔

میراجی کے اس نئے آرٹ کی خوبیاں اور خامیاں اسی وقت واضح ہو سکتی ہیں، جبکہ ان کی کسی نظم کے خیالات کو اس کے فن کارانہ انداز سے الگ کیا جا سکے، لیکن بدقسمتی سے میراجی کی کوئی ایسی نظم (جس میں انہوں نے میلارمے کی تقلید کی ہے) نہیں ملتی جو آسانی سے سمجھ میں آسکے۔ ان کی نظم "تفاوتِ راہ" کو میں نے کئی بار پڑھا اور سمجھنے کی کوشش کی لیکن بالکل بے نتیجہ! مشرق و مغرب کے ادب کا بلند ذوق رکھنے والے حضرات کو میں نے یہ نظم سنائی مگر وہ بھی اس کا مفہوم سمجھنے سے قاصر رہے۔ ابھی چند دن قبل مجھے ایک ادبی ماہنامہ کے اڈیٹر سے جو شعر و سخن کا بلند ذوق رکھتے

ہیں ملنے کا اتفاق ہوا۔ انہی دنوں ان کے رسالہ میں میراجی اسکول کے ایک شاعر کی نظم شائع ہوئی تھی۔ میں نے اڈیٹر صاحب سے پوچھا: "جناب! آپ نے اپنے رسالہ میں فلاں نظم شائع کی ہے۔ ذرا اس کا مفہوم تو بتائیے۔" بے تکلف ہو کر کہنے لگے: "مفہوم تو ہماری سمجھ میں بھی نہ آیا، چونکہ اس شاعر کا کلام بعض بلند پایہ ادبی رسائل میں شائع ہو چکا ہے، اس لئے ہمارے اسسٹنٹ اڈیٹر نے اس نظم کی اشاعت کو ہمارے رسالہ کے ادبی معیار کی ضمانت سمجھ کر شائع کر دیا۔"

ایک اور ماہنامہ کے اڈیٹر صاحب اپنے اداریہ میں لکھتے ہیں:

"یہاں ہم اپنی شاعری اور شاعروں کے بارے میں ایک ضروری بات کہے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ہمارے رسالہ کا حصۂ نظم ہمیشہ ممتاز اور اس کے حصۂ نثر سے بلند تر رہا، اور اس میں پابند نظم کے پہلو بہ پہلو آزاد نظم کی پوری نمائندگی کی گئی، مگر آزاد نظم کے نمونے اس کثرت کے ساتھ اشاعت کے لئے ہمارے پاس آ رہے ہیں، اور ان میں سے بیشتر کا فنی معیار اس درجہ پست ہوتا ہے کہ بسا اوقات ہمیں رسالہ کے ادبی توازن کے ساتھ ساتھ اپنے حواس کا توازن بھی خراب ہوتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے۔ ہم اپنے نئے شاعروں سے درخواست کریں گے کہ وہ اپنے نتائج و افکار ہمیں بھیجنے سے پہلے ان کی فنی بلندی کا خود یقین کر لیا کریں۔"

بہرحال یہاں شاعری کے اس نئے اسکول سے بحث کرنی ہے نہ کہ اُن

اڈیٹروں سے جو اپنے رسائل میں ایسی نظمیں شائع کر دیتے ہیں جن کا مفہوم وہ خود نہیں سمجھ سکتے۔

"تفاوتِ راہ" کا مفہوم سمجھنے کے اشتیاق نے آخر اپنی راہ ڈھونڈ ہی لی جبکہ مجھے ایک ایسے شناسا مل گئے جو اس نئے سکول کے بڑے مداح ہیں اور جن کی شاعری بھی بتدریج اس اسکول کا اثر قبول کر رہی ہے، پہلے تو انہوں نے اس نظم کا کچھ گول مول سا مفہوم بتایا، لیکن دو ہفتے بعد جب اُن سے ملاقات ہوئی تو وہ اس قابل ہو گئے تھے کہ اس کی کچھ اور وضاحت کر سکیں — اب دیکھنا یہ ہے کہ میراجی کیا کہنا چاہتے ہیں اور کہا کس انداز میں ہے۔

ایک دیہاتی جو گلہ بانی کرتا تھا دیہات اور جنگل کو چھوڑ کر شہر میں نکل آتا ہے اور ایک امیر گھرانے میں مالی کے کام پر مقرر ہوتا ہے۔ اپنے مالک کی لڑکی سے اس کا معاشقہ ہو جاتا ہے۔ مالک کو اس کا علم ہونے پر وہ ملازمت سے نکال دیا جاتا ہے اور وہ لڑکی ایک امیر زادے سے منسوب ہو جاتی ہے۔ گلہ بان اپنے دیہات کو واپس لوٹتا ہے۔ چونکہ یہ واقعہ ایک گہرا اثر اس کے دل و دماغ پر چھوڑتا ہے اس لئے اکثر اوقات اس واقعہ سے متعلق خیالات اس کے ذہن میں گھومتے ہیں اور وہ اپنے رنگین ماضی اور بے کیف حال کے متعلق سوچتا رہتا ہے، اور اُن کرداروں کے متعلق بھی جن کا تعلق اس واقعہ سے ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ لڑکی کیا سوچتی ہو گی۔ اس بدنامی کے دھبے کو دھونے کے لئے اس نے کیا تدبیر سوچی

ہو گی۔ اس لڑکی کا ہونے والا دولھا کیا کہتا ہو گا وغیرہ — وہ کبھی "رنگِ گلِ تازہ" کو دیکھتا ہے تو اُسے اپنی محبوبہ کا پیراہن یاد آتا ہے اور اس یاد کے ساتھ تلازمِ خیالات (Association of ideas) اپنا سلسلہ قائم کرتے ہیں، جن کی عکاسی اس نظم میں کی گئی ہے۔

اس نظم میں کہنے والا شروع سے آخر تک، مالی ہے۔ اور اس کا دماغ چار مختلف کرداروں کا "گزرگاہِ خیال" ہے۔ وہ چار کردار جن کے تصورات کو مالی اپنی زبانِ سے بیان کرتا ہے، یہ ہیں: (۱) خود وہ یعنی مالی (۲) اس کی محبوبہ (۳) محبوبہ کا دولھا (۴) دولھا کی بہن۔

اس تشریح کے باوجود اس نظم کے اکثر و بیشتر مصرعے میری سمجھ میں نہ آسکے بہرحال اور جو کچھ بتایا گیا ہے وہ بھی سُن لیجئے:

پہلے بند کے دوسرے مصرعہ میں "ستاروں" سے مراد آسمان کے ستارے ہیں، چوتھے مصرعے میں ستارے علامت ہیں، محبوبہ کی آنکھوں کے لئے۔

پانچویں مصرعہ میں یہ لفظ اپنے اصلی معنوں کی طرف لوٹا گیا ہے۔ مالی کو اپنی محبوبہ یاد آتی ہے اور خیالات کا سلسلہ اُسے شہر کے اُس چوپال کی طرف لے جاتا ہے جہاں

بیٹھے ہوئے انسان یونہی بے مصرف
میری ناکامی ترے نام کی رسوائی سے

تلخ باتوں میں ہر اک رات بسر کرتے ہیں

مالی کی محبوبہ نے، اپنے گزشتہ معاشقہ کی رسوائی سے بچنے کے لئے کیا تدبیر سوچی ہوگی اُسے مالی اپنی زبانِ تصور سے یوں بیان کرتا ہے:

اس طرح تو نے بھی سوچا ہوگا
راہرو پاؤں سے جو دھول کے ذرے مجھ پر
پھینکتے پھینکتے، بڑھتا ہی چلا جاتا ہے
انہیں سیندور کی سُرخی سے مٹا ڈالوں گی
اور پھر دودھ کے دریا میں نہا کر یکسر
سینۂ صاف کے مانند نظر آؤں گی

مالی سوچتا ہے کہ دولہا اپنی بہن سے پوچھتا ہوگا:

کیوں بہن ہم نے سُنا ہے کہ دُلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
اور کہتی ہے بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہوگی

اس خیالی آرائی کے بعد مالی کہتا ہے:

کس کا گھر۔ کس کی بہن، کس کی دلہن، کون کہے

میں کہے دیتا ہوں، میں کہتا ہوں، میں جانتا ہوں

یہ الفاظ اس واقعہ پر حرفِ آخر کا حکم رکھتے ہیں۔ جس میں میرا جی جنسی نقطۂ نظر سے (جو اُن کی شاعری کا موضوع ہے) اس واقعہ پر اپنا فیصلہ سناتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جنسی کشش میں کس کا گھر، کس کی بہن اور کس کی دلہن، کا کوئی سوال نہیں، شہری امیر زادہ اور دیہاتی گلہ بان میں کوئی فرق نہیں۔ جنسی میلان کی حقیقت کو صرف میں جانتا ہوں اور وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں۔

نظم آپ کے سامنے ہے اور اس کی مختصر تشریح بھی۔ اب آپ سوچئے کہ اس نظم کو شرح کے بغیر اور شرح کی مدد سے آپ کہاں تک سمجھ سکتے ہیں، اور وہ کیا شاعرانہ تکمیل ہے جو اس نظم میں پائی جاتی ہے، کونسا حسن کارانہ بیان ہے جس سے آپ لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

یہ کہنا کہ —— "کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے، اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اُٹھتے ہیں۔" صرف اسی حد تک صحیح ہے کہ تخیل کی مدد سے ایک خاص خیال کا اظہار کیا گیا ہو، اور اس تخیل کی کارفرمائی ایسی ہو کہ قاری کے ذہن کو تخیل کی رنگین و سرسبز وادیوں سے گزار کر منزلِ مقصود تک پہنچا سکے، یا تخیل کی سرسبز وادیاں ایسی ہوں کہ انکی مدد سے قاری منزلِ مقصود کا پتہ لگا سکے۔ غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

بوئے گُل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

ایک خاص خیال کے اظہار میں تخیل سے مدد لی گئی ہے۔ تین مختلف تصور پیش کیئے گئے ہیں اور اس کے بعد شاعر نے اپنے مقصد کا اظہار کیا ہے۔ اس شعر کے حسن میں اضافہ ہو گیا ہے اور وہ سریع التاثیر بن گیا ہے۔

ٹوٹی ہے کوئی کشتی یا شور ہے ساحل کا
یا کوئی بلاتا ہے مجھ کو لبِ ساحل سے

"واضح طور پر شاعر نے کچھ نہیں کہا۔ اُسے جو کچھ کہنا ہے اُسے اُس نے دھندلکے میں رکھا ہے" لیکن شاعر نے جو تین تصور پیش کیئے ہیں وہ شاعر کے مقصد کی طرف رہبری کرتے ہیں ۔۔ "ایک شک کی حالت شروع سے آخر تک قائم ہے اور قاری کے دل میں ایک دردمندانہ کیفیت پیدا کی گئی ہے" بیشک تفہیم کا یہ دھندلکا شعر کی خوبی کو بڑھاتا ہے، اور اگر اشاریت یا تخیل پرستی یا ابہام سے یہی دھندلکا مقصود ہے تو چشمِ ما روشن دلِ ماشاد۔ لیکن میلارمے اور اس کے مقلّد میرا جی کے ہاں جو دھندلکا ہے وہ اندھیرے کو بھی مات کرتا ہے۔ یہاں اُمید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی جو قاری کو منزلِ مقصود تک پہنچا سکے۔

"کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصّہ زائل ہو جاتا ہے" یقیناً درست ہے، لیکن اس اُصول کی پابندی میں

اگر آرٹ کا سب سے پہلا مقصد (communication) فوت ہو جائے تو وہ آرٹ، آرٹ نہیں رہتا۔ آرٹ کے اس اصول کو دریافت کرنے کا سہرا میلارمے کے سر نہیں۔ میلارمے سے پہلے مشرق و مغرب کے ادب میں ایسے آرٹ کی مثالیں مل جاتی ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ وہاں یہ صرف اظہار کا ایک "ذریعہ" تھا اور میلارمے نے اسے "مقصود" قرار دیا ہے۔

کسی جذبہ کے "بیان" (Description) اور "اظہار" (expression) میں بہت فرق ہے، مثلاً یہ کہنا کہ "میں خوش ہوں" ایک خاص جذبہ کو اس کے نام سے پکارنا ہے، یہ محض "بیان" ہے "اظہار" نہیں، اظہار میں ایسا کوئی لفظ مستعمل نہیں ہوتا جس سے وہ جذبہ موسوم کیا جاتا ہے۔ مثلاً فارسی کا ایک مشہور شعر ہے:

پردہ داری می کند بر قصرِ کسریٰ عنکبوت
بوم نوبت می زند بر گنبدِ افراسیاب

شاعر کو جو کچھ کہنا ہے یعنی (بے ثباتیِ دنیا) اس کا کامل اظہار اس شعر میں ملتا ہے، مگر اس خیال سے متعلق ایک لفظ بھی اس شعر میں نہیں ملتا۔ غالب فرماتے ہیں:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

"اس شکل" — کس شکل سے؟ اس کے متعلق شاعر نے واضح طور پر کچھ نہیں کہا لیکن

کس لطیف اور موثر پیرایہ میں اشارہ کرتا ہے کہ یہ افلاس و مصیبت کی زندگی ہے - ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

عشق و عاشقی کے مراحل میں شاعر ایک ایسی منزل پر پہنچا ہے، جبکہ اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ اب معشوق کی تلاش اور جستجو لاحاصل ہے۔ اُسے سخت مایوسی ہوتی ہے، لیکن اس کی یہ مایوسی بے بنیاد نہیں اور وہ اس مہم سے دستبردار ہو جاتا ہے - دوست احباب طعنہ دیتے ہیں تو وہ کس قطعیت سے جواب دیتا ہے:

ہیچ بہ گنجا بُرد کسے مرغ بہ شب پریدہ را

(ارے میاں اب اُس پرندہ کے پیچھے کون جائے جو رات کی تاریکی میں اُڑ گیا۔)

Collingwood اپنی کتاب (Principles of art) میں کہتا ہے۔ "اگر تم خوف کے اُس جذبہ کو ظاہر کرنا چاہتے ہو جو کسی چیز سے تمہیں ہوا ہے تو کسی وضعی لفظ مثلاً "خوفناک" سے ظاہر نہ کرو، کیونکہ لفظ "خوفناک" جذبہ کو ظاہر کرنے کی بجائے اس کو بیان کرتا ہے اور ایسے بیان سے زبان اور جذبات دونوں سرد پڑ جاتے ہیں۔ ایک اعلیٰ شاعر اپنے شاعرانہ الہام کے لمحات میں اپنے جذبات کا ذکر اُن الفاظ میں نہیں کرتا جن سے عام طور پر جذبات موسوم ہوتے ہیں۔ "بیان" کسی جذبہ کے اظہار میں ممد و معاون نہیں ہوتا بلکہ اس کے اظہار میں حارج ہوتا ہے، کیونکہ "بیان" تعمیم (generalise) کرتا ہے"

اور کسی جذبہ کو بیان کرنا اس کو اس کے اقسام اور اصل سے متعلق کرنا ہے۔ اس کے برعکس "اظہار" (Expression) منفرد کرتا ہے (induridualize) اس میں شک نہیں کہ "مسرت"، جو مجھے یہاں، اس گھڑی اور ایک خاص شخص کی موجودگی میں، اور ایک خاص سبب سے حاصل ہوئی ہے، اُس کیفیت کی ایک مثال ہے جسے ہم "مسرت" کہتے ہیں اور میں اُسے مسرت کہنے میں اس حقیقت کو بیان کر رہا ہوں۔ لیکن یہ مسرت اُس مسرت سے یکسر مختلف ہے جسے میں نے پہلے کبھی محسوس کیا تھا اور شاید اس قسم کا احساسِ مسرت مجھے پھر کبھی نہ ہوگا"

شاعر اپنی شاعری کے معراج پر اس وقت پہنچتا ہے جبکہ وہ اپنے جذبات و احساسات پر لیبل نہیں لگاتا۔ اس کی نوعیت نہیں بیان کرتا بلکہ اپنے جذبہ میں ایک انفرادی شان پیدا کرتا ہے اور اس کو ایسے الفاظ میں بیان کرتا ہے جس سے ہم اُس جذبہ کو، اُسی قسم کے مگر کچھ مختلف جذبہ سے ممیز کر سکیں۔

جذبات کا "اظہار" (اظہار، اُن معنوں میں جس کی وضاحت اُوپر ہو چکی ہے) شاعری کے لئے ایک بڑی کڑی شرط ہے۔ اگر اس معیار پر ہماری شاعری کے سرمایہ کو جانچا جائے تو شعرا کے کلام کے ایک بڑے حصّہ کو شاعری سے خارج کرنا پڑے گا، لیکن ہر بڑے شاعر کے ہاں ایسے آرٹ کی کمی نہیں۔

اگر آپ کو میراجی اسکول کے شاعروں سے ملنے کا اتفاق ہو اور اگر آپ اُن سے پوچھیں کہ "جناب! آپ کی شاعری میں اس قدر ابہام کیوں ہے؟" تو وہ

جواب دیں گے کہ "ہماری شاعری علاماتی (symbolic) ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ان علامات کا سمجھنا ضروری ہے۔"

یہ اشاریت یا علامیت (symbolism) کیا ہے۔ مغرب کے اثر سے پہلے ہمارے ادب میں اس کی مثالیں ملتی ہیں یا نہیں۔ اگر ملتی ہیں تو وہ کس قسم کی ہیں اس کے ایجاد کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ یہ باتیں تفصیل طلب ہیں اور ادب جدید کی اشاریت پر کچھ کہنے سے قبل ضروری ہے کہ ان سوالات پر غور کیا جائے۔

فیض احمد فیض اپنے ایک مختصر مضمون "اردو شاعری میں اشاریت" میں فرماتے ہیں :

"علامات سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنہیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لئے استعمال کرتا ہے، جس طرح ہم کسی ایک لفظ کو اصطلاح قرار دے کر اس کے خاص معنی مقرر کر لیتے ہیں، خواہ اس کا لغوی مفہوم کچھ ہی کیوں نہ ہو اسی طرح شاعر اپنے تجربات کے اظہار میں بعض الفاظ کو اصطلاحات قرار دے لیتا ہے۔ شاعر اور اس کے سننے والوں میں ایک مفاہمت سی ہو جاتی ہے، جب شاعر سفاک کہے تو اس کی مراد چنگیز خاں سے نہیں، اپنے محبوب سے ہے۔"

مثلاً جب مرزا مظہر جان جاناں کہتے ہیں :

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو\
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

توکسی کو اس خیال سے تشویش نہیں ہوتی کہ شہر میں کوئی خطرناک مجرم آن گھسا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ بات کیا ہو رہی ہے۔

(Collingwood) کہتا ہے:

"علامات، وہ الفاظ یا اصطلاحات ہیں جو مصنف اور قاری کے درمیانی معاہدہ کی بنا پر ایک خاص مقصد کے اظہار کے لئے جائز قرار دیے جاتے ہیں، علامات ایک معقول (intelligible) زبان ہے۔ زبان اس لئے کہ وہ ہمارے جذبات و احساسات کا اظہار کرتی ہے اور 'معقول' اس لئے کہ وہ ذہنی خیالات و نتائج کا اظہار ہے۔ الفاظ صرف احساس کا اظہار کرتے ہیں اور علامات احساس کی اُس ارتقائی منزل کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں پہنچ کر یہ احساس ایک پختہ خیال کی صورت اختیار کرتا ہے۔"

مندرجہ بالا سطور میں اشاریت سے متعلق فیض اور کالنگ وڈ کے جو حوالے دیے گئے ہیں، اُن میں کوئی نئی بات نہیں کہی گئی ہے۔ اس میں جس قسم کی علامات کی وضاحت کی گئی ہے۔ اُس کی بیسیوں مثالیں ہمیں قدیم و جدید شاعری میں مل جاتی ہیں۔ پرانی شاعری کے علامات سے تو ہر شخص واقف ہے۔ گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساقی و پیمانہ، شیریں و فرہاد، شمشیر و سناں، قاتل، حاجب، فرہاد، رقیب وغیرہ۔ موجودہ شعرا نے ان میں سے بعض کو ترک کر دیا ہے اور بعض کو نئے معنی پہنائے ہیں۔ شمشیر و سناں، جوش اور مجاز کے ہاں لوٹ آئے ہیں، لیکن ان علامات کا مفہوم اور ماحول بالکل جداگانہ

ہے۔ علامات کی بہترین مثالیں ہمیں اقبال کی شاعری میں ملتی ہیں۔ انہوں نے نئی علامات وضع کرنے کی بجائے قدیم شاعری کی علامتوں کو جواب فرسودہ ہو گئی ہیں، ایک نئے ماحول میں پیش کر کے بالکل نئے معنی پہنائے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ایک علامت کو مختلف جگہوں پر مختلف معنوں میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً پرویز اور فرہاد سیاسی میدان میں سرمایہ دار اور مزدور کے مترادف ہیں اور اخلاقی میدان میں مادیت پرستی اور بے لوث اصول پرستی کے ترجمان ہیں۔ میخانہ سیاسی معنوں میں دولت والوں کی محفل ہے اور اخلاقی محفل میں صاحبِ دل لوگوں کی مجلس۔

یہ تو ہوئیں اشاریت کی وہ مثالیں جو صرف نئے ادب ہی میں نہیں بلکہ قدیم ادب میں بھی ملتی ہیں اور جن کے نئے مفہوم کا ارتقاء ہماری گزشتہ چالیس پچاس برس کی سماجی زندگی کے مطابق ہوا ہے، لیکن یہاں اصل بحث اُس اشاریت سے ہے جس کی ابتداء میلارمے اسکول سے ہوئی، اور جس کی تقلید ہمارے چند نوجوان شعراء نے شروع کی ہے۔

لہ مغرب کے اثر سے ہمارے ادب میں جو نئی چیزیں آئی ہیں اُن میں سے ایک "مارکسی ادب" بھی ہے۔ ہمارے ادب میں اس کے علمبردار سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، جوش ملیح آبادی، اختر انصاری، کرشن چندر وغیرہ ہیں۔ (مارکسی) ترقی پسند ادب طبقاتی کشمکش کا ترجمان اور ایک اشتراکی نظام معاشرت کا حامی ہے۔ اس میں اشاریت اور ابہام جیسے "طبقاتی ادب" اور "ذہنی تعیشات" کیلئے کوئی جگہ نہیں۔ روسی ادب میں بھی گزشتہ صدی کے اواخر تک اشاریت کا بازار گرم تھا، لیکن انقلاب روس کے بعد پرولتاری ادب کی اشاعت کے لئے وہاں جو جماعت قائم ہوئی۔ اس نے اشاریت کے خلاف آواز بلند کی، اور ایک قلیل مدت میں اس تحریک کا خاتمہ کر دیا گیا۔

جدید اشاریت کا سب سے اچھا مبصر (Edmund Wilson) ہے۔ اس کی کتاب (Axel's castle) اشاریت پر بہترین کتاب ہے ——— وہ اشاریت کی وضاحت ان الفاظ میں کرتا ہے:

"ہمارے شعوری لمحات کا ہر احساس یا تاثر ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہوتا ہے اور اس لئے ہمارے احساسات و تجربات کو رواجی ادب کی رسمی زبان کے ذریعہ ضبطِ تحریر میں لانا ناممکن ہے۔ ہر شاعر کی شخصیت جداگانہ ہوتی ہے' اس کا ہر لمحہ ایک اچھوتی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے جس میں مخصوص عناصر کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ایک ایسی زبان کی تخلیق کرنا جو شاعر کے اظہار یا تاثر کو ظاہر کرنے پر قدرت رکھتی ہو، ہر شاعر کا فرض ہے۔ ایسی زبان میں اشارات کا استعمال ضروری ہے۔ شاعر کا احساس جو نہایت دھندلا، نہایت سبک رو اور نہایت اچھوتا ہوتا ہے۔ اس کو واضح الفاظ میں یا نہایت تفصیل سے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ الفاظ کا ایک تانتا اور پیکروں (images) کا ایک تسلسل جو قاری کے ذہن کی رہبری کر سکے، اس مقصد کو پورا کرتا ہے"

اشاریت اور ابہام کی پوری وضاحت کے لئے، ولسن کے ان الفاظ کے ساتھ میلارمے کے اُس بیان کو پیشِ نظر رکھنا چاہیئے جو اس مضمون کے آغاز میں نقل ہو چکا ہے، جس کا اعادہ یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے۔

"میری رائے میں شاعری میں اشارات و کنایات کا ہونا بہت ضروری ہے۔

اشیاء کا تصور اور اشیا کے تصور میں غرق ہونے سے اُن کی متحرک تصویروں کا بننا یہی شعر کی جان ہے۔ اب تک ہمارے آرٹسٹ اور شعرا اشیا یا احساس کو جوں کا توں بیان کرتے آئے ہیں، جس کی وجہ سے اُن کے کارناموں میں ابہام کا فقدان ہے۔ وہ قاری کے دماغ کو تخیل کی جولانی کی اُس لذت سے محروم رکھتے ہیں جس سے کسی شے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے۔ کسی شئے کو اس کے مروجہ نام سے پکارنا، شعر کے تین چوتھائی حسن کو فنا کر دینا ہے۔ سننے والے کیلئے شعر میں کوئی لذت باقی نہیں رہتی۔ شعر کا حسن اور اُس کی لذت بابی عبارت ہے۔ اُس سترسے جو ہمیں اس کے معنی کی تلاش میں قدم قدم پر ہوتی ہے ...... اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اُٹھتے ہیں ...... اس ابہام کے صحیح استعمال سے اشاریت وجود میں آتی ہے۔"

"بتدریج کسی شے کا ہیولیٰ تیار کرنا تاکہ ہم اس کی روح کو پاسکیں یا اس کے برعکس کسی شے کو لیکر تعبیرات کے ایک سلسلہ سے اس کی روح کا جلوہ دکھانا اس ابہام اور اشاریت کا کمال ہے۔ شاعری میں ہمیشہ ایک چیستان چاہیے اور ادب کا مقصد سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ تخیل کی مدد سے اشیائ کی تخلیق کرے۔"

میلارمے کے بیان کے بعض اہم نکات پر اس سے قبل بحث ہو چکی ہے۔

اب ان دونوں بیانوں کو ملحوظِ خاطر رکھ کر اشاریت کی طرف لوٹیے۔

آرٹ میں اشاریت کی ابتدا غالباً اس وقت ہوئی جبکہ مشہور آرٹسٹ (Czanne) نے کہا:

"میں نے فطرت کی عکاسی نہیں کی، بلکہ اس کی ترجمانی کی ہے"

(Czanne) کے اس بیان کے بعد ایسے آرٹ کی کوئی اہمیت نہیں رہی جس میں اشیاء کے خارجی پہلو کی عکاسی کی گئی ہو۔ ایک اعلیٰ آرٹسٹ کسی چیز کی سطح کو جوں کا توں پیش نہیں کرتا بلکہ اس سطحی اظہار کی تہ میں جس اصول کی کارفرمائی ہوتی ہے، اس کی جستجو کرتا اور اس کا جلوہ دکھاتا ہے۔

آرٹ کا یہ نظریہ بہت مقبول ہوا اور ادب پر بھی اس نے اپنا گہرا اثر ڈالا۔ سب سے پہلے فرانس میں میلارمے وغیرہ نے (Symbolism) کو اپنے اظہارِ خیال کا ذریعہ بنایا۔ ادیب اب تک جس کمی کو محسوس کر رہے تھے، اُسے پورا کرنے کے لئے انہیں جس چیز کی تلاش تھی وہ 'اشاریت' میں نظر آئی۔ ہمارے ایک شاعر نے جب یہ کہا: "آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا نہیں" تو اس کے ذہن میں بھی غالباً کچھ اسی قسم کا خیال تھا۔ آنکھ جو دیکھتی ہے، دل جو محسوس کرتا ہے۔ دماغ جو سوچتا ہے، اس کے اظہار کے لئے رسمی زبان کا سرمایہ کافی نہیں، کسی اور ذریعہ کی ضرورت ہے۔ شاعر ایک بات کو محسوس کرتا ہے۔ اس پر غور کرتا ہے اور اپنے تاثرات کو الفاظ کا قیدی بناتا ہے۔ اب اگر ان الفاظ سے قاری کے ذہن میں وہی احساس پیدا نہیں

ہوتا جو شاعر کو ہوا ہے، تو اس میں قصور کس کا؟ شاعر کہے گا کہ اس میں میرا کوئی قصور نہیں مجھے تو ہمیشہ سے "تنگیٔ ظرف" کی شکایت رہی ہے اور میں چلاتا رہا ہوں:

کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لیئے

آرٹسٹ اور شاعر کی یہی ضرورت تھی جس کی وجہ سے اشاریت وجود میں آئی۔

ادیب اور شاعر اپنے اظہارِ خیال کے لیئے جس چیز کی کمی محسوس کر رہے تھے وہ اس عہد کیلیئے نئی نہیں ہے۔ قدماء میں بھی ہر بڑے شاعر کو اس دقت کا احساس ہوا ہے مگر انہوں نے اکثر مقامات پر (suggestion) کے حربہ سے اس مشکل کو آسان کیا ہے۔ ادب کو ادب العالیہ کا درجہ بخشنے والی تین بڑی خصوصیتوں میں سے ایک (suggestiveness) تصور زائی ہے۔ "تصور زائی" اور اشاریت میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ دونوں کا مقصد ایک ہے، یعنی الفاظ جن معنی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس سے بہت زیادہ کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں۔ یہاں لفظوں کا محض ایک جال ہی نہیں پھیلا ہوتا بلکہ اس کے آگے نکل کر کچھ اور بھی موجود ہوتا ہے جو ہمارے احساسات کو جگا سکتا ہے۔ جب ملٹن کا ابلیس پکار اٹھتا ہے:

Myself am Hell

تو شاعر ابلیس کے ذریعہ ایک حقیقت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ محض تین الفاظ کے مجموعے سے ایک دنیائے تخیل کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

جب شیکسپیر کا انٹونی اپنے آخری سانس لیتے ہوئے کہتا ہے:

I am dying, Egypt dying

تو ملکۂ قلوپطرہ کو اس کے ملک کے نام سے یاد کر کے اُس عجیب و غریب ملکۂ حُسن کے رعب و داب اور اس کے جاہ و جلال کا مکمل اظہار کرتا ہے، جس کے لئے اس نے اپنی سلطنت اور جان کی بازی لگا دی تھی۔

جب فاؤسٹ، ہیلن کی موجودگی میں پوچھتا ہے:

Was this the face that launched a hundred ships?

یعنی "کیا یہی وہ صورت ہے جس کے پیچھے ہزاروں جہاز ڈوب گئے"

تو شاعر نہ کسی حقیقت کا اظہار کرتا ہے اور نہ کسی جواب کی توقع رکھتا ہے، بلکہ ہماری آنکھوں کے سامنے تخیل کے دروازے کھول دیتا ہے، جس میں سے ہم ایک دنیائے محبت، ایک دنیائے حُسن کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں، اور بہادری اور جوانمردی کا وہ اکھاڑا نظر آتا ہے جو سارے یونانی ادب کی جان ہے جو ہمیں یونانیوں کی بزرگی و عظمت کا احساس دلاتا ہے۔

حافظ کا ایک شعر ہے:

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوقِ بے ہمتا
ترا عاشق شود پیدا ولے "مجنوں" نخواہد شد

شاعر نے لفظِ "مجنوں" کہہ کر عاشقی کے سارے لوازم بیان کر دیئے ہیں، یہی suggestion کا کمال ہے۔

الفاظ تو احساساتِ ذہنی کے اظہار کا ایک بہت ہی معمولی ذریعہ ہیں اور کسی احساس کو مکمل طور پر ظاہر کرنے کے لیئے الفاظ کا انتخاب اور ان کی نشست کو نہایت ہی احتیاط سے ترتیب دینی چاہیئے۔ تاکہ وہ" قاری کے ذہن کے صحیح تار پر مضراب کا عمل کر سکیں، اور قاری شاعر کے احساس کو پورے طور پر اپنی تفہیم کی گرفت میں لا سکے، غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

دو چھوٹے مصرعوں کا ایک شعر ہے۔ الفاظ بظاہر جن معنوں کا اظہار کرتے ہیں وہ یہ ہیں: خدا کی عبادت کرنے سے بندوں کا بھلا ہوتا ہے۔ نمرود کی پرستش سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ میں نے تمام عمر خدا کی عبادت کی اور ہمیشہ اس اُمید میں رہا کہ خدا کی عبادت سے مجھے کچھ نہ کچھ فائدہ ضرور پہنچے گا۔ آخر کار مجھے مایوسی ہوئی اور میں نے یہ نتیجہ نکالا کہ میں نے تمام عمر جس کی پرستش کی وہ خدا کی ذات نہیں بلکہ نمرود کی ذات تھی، کیونکہ نمرود کی پرستش ہی اس قدر لاحاصل ہو سکتی ہے —— لیکن درحقیقت شاعر کا یہ مقصد نہیں، الفاظ کی اس خاص ترتیب سے جو لطیف اشارہ مقصود ہے، وہ یہ ہے کہ اب اسے خدا کی خدائی میں شک آ گیا ہے — شاعر نے الفاظ کی نشست اور ان کی ترتیب میں ایسی چابکدستی سے کام لیا ہے کہ اس کے الفاظ جن معنی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس سے زیادہ کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں — (Suggestion) سے اشاریت

کا کام لینا ہر شاعر کے بس کی بات نہیں۔ شیکسپیر ملٹن یا غالب جیسا خدائے سخن ہی اس حربہ کو نہایت کامیابی کے ساتھ استعمال کر سکتا تھا۔ علاوہ اس کے رسمی زبان میں ایسے الفاظ آسانی سے دستیاب نہیں ہوتے جو (suggestion) کا کام دے سکیں۔ اس لئے شاعر کو ایک ایسے ذریعہ کی ضرورت تھی جس پر آسانی سے دست رس حاصل ہو سکے۔ اشاریت اسی ضرورت کی ایجاد ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ابتدا میں نفسیاتی تحقیق کی سب سے اہم شاخ "لاشعوری کار فرمائی" (The working of the unconscious) نے ایک نئی حقیقت کا انکشاف کیا اور وہ یہ کہ علامات و اشارات خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت ہے۔ عالم خواب اور بیداری کے سپنوں میں علامت اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ اظہار ہے جو ہمارے احساسات کی جیتی جاگتی تصویریں بناتا ہے، اور جو رسمی زبان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔ اس حیثیت سے ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اشاراتی شاعری اظہار کا ایک ایسا فطری طریقہ ہے جو ہمارے نفس کی گہرائیوں سے امنڈ کر نمودار ہوتا ہے۔ عالم بیداری کے احساسات، عالم خواب میں علامات کا کیا روپ اختیار کرتے ہیں۔ اس کی دو ایک مثالیں سنئے:

فرض کیجئے کہ آپ لیٹے ہوئے فلسفہ کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں۔ قدم قدم پر آپ کو ایسے نکات ملتے ہیں، جن کے سمجھنے میں آپ دقت محسوس کرتے ہیں، اسی حالت

میں آپ کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ خواب میں آپ دیکھتے ہیں کہ آپ کے سامنے ایک سفید چادر بچھی ہوئی ہے، اور اس کے مختلف مقامات پر سیاہ دھبے ہیں۔

آپ ایک نئی مصیبت میں مبتلا ہیں اور یہ مصیبت آپ کے لئے بلائے جان بنی ہوئی ہے۔ عالمِ خواب میں آپ دیکھتے ہیں کہ آپ ایک عمارت کی بلندی کے عین کنارے پر سے گزر رہے ہیں۔ جہاں سے پھسل کر گر پڑنے کا خطرہ لگا ہوا ہے۔

ایک اور دلچسپ واقعہ ملاحظہ ہو: (Royal navy) کا ایک افسر جسے ایک بڑے عہدہ پر پہنچنے کی قوی اُمید تھی۔ اس سے محروم رہ جاتا ہے، اس کا حق چھین کر دوسرے کو دے دیا جاتا ہے اور اس کو سخت مایوسی ہوتی ہے۔ عالمِ خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ شاہی محل میں ملکۂ معظم کی ٹی پارٹی میں جہاں اور لوگ بھی موجود ہیں، مدعو ہے۔ چائے آتی ہے اور ہر شخص کی میز پر پیالیاں رکھی جاتی ہیں۔ مگر اس کی میز بالکل خالی ہے۔

نفسِ لاشعور کے انکشاف، اور اس کی تحریکات کے علم سے ہماری زندگی کے مختلف شعبوں میں ایک زبردست انقلاب رونما ہو رہا ہے (یا ہونے والا ہے) ادب اور آرٹ پر اس کا جو اثر ہوا اُس سے اشاریت کی تحریک کو تقویت پہنچی۔ صرف نظموں ہی میں علامات کا استعمال نہیں ہوا بلکہ افسانوی ادب میں بھی علامات استعمال ہونے لگے۔ ناول اور افسانے ایک بالکل نئی ٹکنیک میں لکھے جانے لگے۔ بیسویں صدی کی دو عہد آفریں تصنیفیں (waste-land) اور (Ulysses) اس کی بہترین

مثالیں ہیں۔ اول الذکر جیمس جائس (James Joyce) کا مشہور ناول ہے۔
اس میں سب سے پہلی بار ایک بالکل نئی ٹکنیک کا استعمال ہوا۔ اس کی ٹکنیک[1] بالکل وہی ہے
جس میں ہم اور آپ دن رات سوچا کرتے ہیں۔ ہماری اندرونی ہستی کے مکمل اظہار کے لئے شعور
اور لاشعور دونوں کی تحریکات کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے اور پھر نفسِ شعور میں آنے والے
خیالات بھی دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جن کا ہم بے کھٹکے سوسائٹی کے سامنے اظہار کر سکتے ہیں،
دوسرے وہ جو نفسِ شعور میں گھومتے تو ہیں، لیکن "سماجی تعصبات" (Taboocs)
کے خوف کی وجہ سے ہم ان کو زبان پر نہیں لاتے — "جس وقت نظر پڑتی ہے اس شوخ پہ تسکین!
— تو وہ یہ کہکر خاموش ہو جاتا ہے — کہ "کیا کہئے کہ — "کیا کیا" — میرے جی میں نہیں آتا"
وہ اس کی تشریح نہیں کرتا کہ اس کے جی میں کیا کیا آتا ہے۔ اس لئے کہ وہ سوسائٹی کے ممنوعات
کے شکنجہ میں پھنسا ہوا ہے۔ جائس کی ٹکنیک کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ نفسِ شعور
میں گھومنے والے تمام خیالات کو قطعِ نظر اس سے کہ وہ سوسائٹی کے سامنے قابلِ ذکر ہوں
یا نہ اُسی انداز میں بیان کرتا ہے، جس میں کہ اس کا کردار سوچتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ
کہ وہ ایک خاص واقعہ کو بیان کرنا شروع کرتا ہے اور کچھ آگے چل کر اس سے وابستہ
لاشعوری تلازمات کو بیان کرنے لگتا ہے، جن کا بظاہر نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نظر نہیں

---

[1] مشہور فرانسیسی ناول نویس (Proust) نے بھی اسی ٹکنیک میں افسانے اور ناول
لکھے ہیں۔ ہمارے جدید ادب میں اس کی کامیاب تقلید محمد حسن عسکری کے افسانے "چائے کی پیالی" میں
ملتی ہے۔

آتا ہے[1]...... بیسویں صفحات ایک لمحہ کو دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں۔ لیکن اس "تک بندی" کے باوجود پلاٹ میں ایک خاص قسم کا ربط پایا جاتا ہے۔

(Ulysses) کی اشاعت سے دنیائے ادب میں ایک ہنگامہ بپا ہو گیا۔ پہلے پہل انگلستان میں اس کی اشاعت ممنوع قرار دی گئی، اور اس کے سینکڑوں نسخے نذرِ آتش کر دیے گئے۔ نقادوں کی ایک جماعت نے اس تصنیف کو انسانیت کی توہین قرار دیا۔ تو دوسری جماعت نے اسے نوعِ انسانی کے لئے ایک "صحت بخش مسہل" ٹھہرا کر اس کا خیر مقدم کیا۔

میراجی کی نظم "تفاوتِ راہ" جائس کی ٹکنیک میں لکھی گئی ہے، لیکن اس میں تین بڑے نقص ہیں۔ پہلا یہ کہ اس میں جو علامات مستعمل ہوئی ہیں وہ اس درجہ ذاتی اور داخلی ہیں کہ سوائے شاعر کسی کی سمجھ میں نہیں آتے[2]۔ دوسرے یہ کہ اس کے چار کرداروں کے (Thinking Process) میں تمیز کرنا دشوار ہے کہ کس کا سلسلۂ خیال کہاں سے شروع ہو کر کہاں ختم ہوتا ہے۔ تیسرا یہ کہ اس نظم کو سمجھنے کیلئے ایک لمبا چوڑا قصہ قائم کرنے کی ضرورت ہے، یا یوں کہیے کہ شاعر کے کلام کو چھونے سے پہلے اس کے دماغ کا تجزیہ کرنا پڑتا ہے[3]۔

---

[1] ایک مشہور نقاد نے اس ٹکنیک کے علمبرداروں کو "Put-every thing in-school" کہا ہے۔

[2] مثلاً اس مقالہ کے آغاز میں میٹرلنک کی جو نظم نقل ہوئی ہے، اس میں قیاس سے پتہ چلتا ہے کہ تین علامتیں ۔ بچہ ۔ دروازہ اور چراغ مستعمل ہوتی ہیں، چونکہ یہ واضح نہیں ہوتا کہ شاعر نے ان علامات سے کیا مفہوم لیا ہے۔ اس لیے پوری نظم مہمل ہو کر رہ گئی۔

[3] گزشتہ سال "حلقۂ اربابِ ذوق" لاہور کے ایک جلسہ میں "جدید شاعری کی چند خصوصیات" پر ایک مضمون پڑھا گیا جس میں صاحبِ مضمون لکھتے ہیں: "میراجی کی فنکارانہ قوت کا بہترین نمونہ اس کی نظم "تفاوتِ راہ" میں ملتا ہے۔ یہ نظم اس کی افتادِ طبع سے بغاوت نہیں ہے، بلکہ اس سے ہم آہنگ ہے۔ اس میں لاشعور کے تصورات موجود ہیں

جیسے رستے میں کوئی ہاتھ میں دو شمعوں کو ،
لیے جاتا ہو شبِ ماہ کی طغیانی میں

(بقیہ نوٹ آئندہ صفحہ پر)

میراجی کی شاعری کا موضوع "جنس" ہے، لیکن ان کی اکثر و بیشتر نظموں کا مفہوم بغیر شارح کی مدد کے سمجھ میں نہیں آتا۔ اس لئے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ وہ جنسیات میں کس فلسفہ کے قایل ہیں۔ اگر وہ موجودہ جنسی اقدار کو فرسودہ، لایعنی اور مصنوعی (false) سمجھتے ہیں، تو جنسیات کے نئے اقدار ان کے پاس کیا ہیں، جن کا وہ پرچار کرنا چاہتے ہیں۔ اگر موجودہ جنسی اقدار سے ان کی بغاوت اُن معنوں میں ہے، جس کی وضاحت (Lindsay اور B. Russell) نے کی ہے، یا جن کا نفسیاتی تجزیہ فرائیڈین اسکول کے مشہور مبصر (Hopkins) نے اپنی کتاب (The psychology of social movements) میں کیا ہے تو میراجی کی شاعری کا موضوع ہمارے لئے قابلِ غور ہے۔ یا اگر وہ (Lawrence) کی طرح ایامِ جاہلیت میں لوٹنا چاہتے ہیں جس میں بہیمیت اور بربریت کا دور دورہ ہو، جس میں بے لگام شہوت پرستی ہو، جس میں عقل و انسانیت، تہذیب و تمدن کے لئے کوئی جگہ نہ ہو تو یہ ایک ایسی خطرناک تحریک[1]

اور زمیں سینے پہ اک شخص کے اک رہرو سے
تین سایوں سے ڈری جاتی ہو تُو

اور اس نظم سے ہم میراجی کے شاندار مستقبل کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ میراجی کا اچھوتا انفرادی انداز شاید اُسے عرش سے بھی اونچا لے اُڑے؟

[1] لارنس کا فلسفہ "خطرناک" ہے، اس لئے کہ وہ ایک "شکست خوردہ ذہنیت" کی پیداوار ہے۔ وہ عقل، تہذیب، سائنس و علوم کی خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اس لئے کہ ہماری مادی ترقی، اخلاقی اور روحانی ترقی کے ہمدوش نہیں ہے۔ لارنس موجودہ زبوں حالی کے اسباب و علل پر غور کرنے اور ان کا علاج تلاش کرنے کی بجائے اس کشمکش سے گریز کرتا ہے اور (primitive ages) میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔ وہ جنس کو ایک سربستہ راز رکھنا چاہتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ جنس سے متعلق حیاتیاتی اور علمی تحقیقات کی وضاحت کی جائے، اور نہ وہ جنسی مسائل میں کسی قانون کی پابندی کا قایل ہے۔

(بقیہ نوٹ آئندہ صفحہ پر)

ہے جو ادب اور سوسائٹی دونوں کے لئے مضر ثابت ہوگی۔

میراجی کی ایک نظم "لب جوئبارے" گزشتہ سال رسالہ "ساقی" کے ایک نمبر میں شائع ہوئی تھی۔ شاید یہ نظم میراجی کی "جنسی بھوک" (sexual starvation) کے متعلق کسی نتیجہ پر پہنچنے میں ہمیں مدد دے۔

پہلے نظم کی شانِ نزول سن لیجئے: شاعر ایک نوجوان عورت کو پیشاب کرتے ہوئے دیکھتا ہے (اسی لئے نظم کا عنوان "لب جوئبارے") اس کے جنسی جذبات میں ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ اپنے جنسی جذبات کو آسودہ کرنے کے لئے وہ جلق لگاتا ہے۔ اس واقعہ کو شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ نظم کے آخری دو مصرعے قابلِ غور ہیں:

ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھوں کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے

موجودہ حالات کے پیشِ نظر بعض لوگوں کے لئے ایسا فلسفہ ایک خاص اپیل رکھتا ہے۔ لارنس کی شاعری میں علامات کی کثرت ہے۔ مثلاً اس کے ہاں کھلا ہوا انجیر، ایک جنسی علامت ہے۔ میراجی کی ایک مشہور نظم (مشہور، اس لئے کہ ایک معروف نقاد نے آزاد نظم پر بحث کرتے ہوئے اس نظم کو پابند نظم میں ڈھالا تھا) "سنگِ آستاں" ہے۔ جس میں انہوں نے عورت و مرد کے "صنفیاتی اعضا" کے لئے دو علامات "سنگِ آستاں" اور "پنچھی" استعمال کئے ہیں۔ اس کا ایک بند ملاحظہ ہو:

پکڑ کر ہاتھ میں پنچھی کو اس دھرتی کے جنگل میں
اسی خلوت کے محمل میں
ترے دل میں
جگا دوں گا میں اپنی گرم آہوں سے
اسی نغمہ کو جو سویا ہے تیرے جسم کے مجبوب تاروں میں

ایک اور نقاد اس بند کا حوالہ دے کر، میراجی کی شاعری کے ابہام کا ماتم کرتے ہوئے فرماتے ہیں:
"غور کا مقام ہے سنگِ آستاں کو اس پنچھی سے کیا نسبت جس کو میراجی دھرتی کے جنگل میں پکڑنے کے لئے بے چین نظر آتے ہیں۔"

لبِ جوئبارے

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اُٹھ بیٹھی،
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشستہ بُت ہے
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے
کیسے تلوار چلی، کیسے زمیں کا سینہ،
ایک لمحہ کے لئے چشمہ کی مانند بنا

پیچ کھاتے ہوئے یہ لہر اُٹھی دل میں مرے
کاش یہ جھاڑیاں اک سلسلۂ کوہ بنیں
دامنِ کوہ میں جا کے ستادہ ہو جاؤں
ایسی اَن ہونی جو ہو جائے تو کیوں یہ بھی نہ ہو
خشک پتوں کا زمیں پر جو بچھا ہے بستر
وہ بھی اک ساز ہے۔ ساز تو ہے، ساز تو ہے
نغمہ بیدار ہوا تھا جو ابھی، کان ترے،
کیوں اُسے سُن نہ سکے؟ سننے سے مجبور رہے
پردۂ چشم نے صرف ایک نشستہ بُت کو
ذہن کے دائرۂ خاص میں مرکوز کیا۔

یاد آتا ہے مجھے۔ کان ہوئے تھے بیدار

خشک پتوں سے جب آئی تھی تڑپنے کی صدا
اور دامن کی ہر اک لہر چمک اُٹھی تھی ؛
پڑ رہا تھا اُسی تلوار کا سایہ شاید
جو نکل آئی تھی اک پل میں نہاں خانے سے
جیسے بے ساختہ انداز میں بجلی چمکے
لیکن اُس دامن آلودہ کی ہر لہر مٹی
جل پری دیکھتے ہی دیکھتے روپوش ہوئی
میں ستادہ ہی رہا، میں نے دیکھا (افسوس)
کیسے تلوار چلی ، کیسے زمیں کا سینہ
ایک لمحہ کے لئے چشمہ کی مانند بنا
دامنِ کوہ میں استادہ نہیں ہوں اس وقت
جھاڑیاں سلسلۂ کوہ نہیں ، پردہ ہیں،
جس کے اُس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے،
منظر انجان ، اچھوتی سی دلہن کی صورت
ہاں، تصوّر کو میں اب اپنے بنا کر دولھا
اسی پردہ کے نہاں خانے میں لے جاؤنگا
کیسے تلوار چلی ، کیسے زمیں کا سینہ

دلِ بے تاب کی مانند تڑپ اُٹھتا تھا؛
ایک بے ساختہ انداز میں بجلی کی طرح
جل پری گوشۂ خلوت سے نکل آئی تھی!
زندگی گرم تھی ہر بوند میں، آبی پاؤں
خشک پتوں پہ پھسلتے ہوئے جا پہونچے تھے
میں بھی موجود تھا۔ اک کرمکِ بے نام و نشاں
میں نے دیکھا کہ گھٹا شق ہوئی، دھار اُبلی
برق رفتاری سے اک تیر کماں نے چھوڑا
اور وہ خم کھا کے لچکتا ہوا، تھرا کے گرا
قلعۂ کوہ سے گرتے ہوئے پتھر کی طرح
کوئی بھی روک نہ تھی۔ اس کیلئے۔ اس کیلئے
خشک پتوں کا زمیں پر ہی بچھا تھا بستر
اُسی بستر پہ وہ انجان پری لیٹ گئی!
اور میں کرمکِ بے نام، گھٹا کی صورت
اسی اُمید میں تکتا رہا۔ تکتا ہی رہا،
اب، اسی وقت، کوئی جل کی پری آجائے
بنسری ہاتھ میں لیکر میں گوالا بن جاؤں

جل پری آئے کہاں سے ؟ وہ اُسی بستر پر
میں نے دیکھا ابھی آسودہ ہوئی ، لیٹ گئی
لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے ، نمدار ہے ، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھوں کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے!

شاعر، ایک نوجوان عورت کو ایسی حالت میں دیکھتا ہے، جس سے اس کا جنسی شعور نہایت شدت سے بیدار ہوتا ہے اور اس بارے میں وہ اپنی جبلّتِ جنسی (sexual instinct) کے ہاتھوں مجبور ہے۔ اس عورت کی ہم آغوشی سے وہ اپنے جذبات کو آسودہ نہیں کر سکتا۔ اس لئے کہ وہ اُس سوسائٹی کا فرد ہے جس کے قوانین کی پابندی اس کے لئے لازمی ہے۔ اب اس کے لئے صرف دو راہیں ہیں۔ کسی عصمت فروش کے پاس جائے یا کسی سے ازدواجی رشتہ قائم کرے۔ مگر وہ ان دونوں راہوں کو چھوڑ کر اپنے جنسی ہیجان کو آسودہ کرنے کے لئے ایک غیر فطری طریقہ اختیار کرتا ہے۔ یہ کیوں؟ شاعر کے پاس اس کی وجہ معقول کیا ہے؟

اگر اس کے پاس یہ جواز ہو کہ اس کی جیب میں اتنے پیسے نہیں کہ وہ ایک عصمت فروش کے کوٹھے پر چڑھنے کی ہمت کر سکے۔ (یا اگر پیسے ہوں بھی تو جنسی امراض کا خوف دامنگیر ہے) اس کی مالی حالت اجازت نہیں دیتی کہ وہ ایک اور فرد کی

زندگی کا کفیل ہو سکے اور اس کے بعد آنے والی ذمہ داریوں کو برداشت کر سکے، اس لئے شادی خانہ آبادی بھی اس مشکل کا حل نہ ہوئی بلکہ کئی اور آنے والی مشکلات کا بھیانک تصور پیش کرتی ہے۔ اس لئے وہ مجبوراً ایک غیر فطری طریقہ اختیار کرتا ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اس میں قصور کس کا؟ — اُس اقتصادی اور معاشرتی نظام کا جس میں اس کیلئے کوئی (Security) نہیں؟ - جس نے اُسے زندگی کے دو بنیادی ضروریات بھوک اور جنس کی آسودگی کے وسایل سے محروم رکھا؟ جس نے اُسے دنیا کے بہتے ہوئے دھارے کے وسیع سیلاب پر یکہ و تنہا چھوڑ دیا؟ — تو اس صورت میں شاعر کا جلق لگانا ہماری معاشرت اور اس کے نظام پر گہرا طنز ہے۔ یا اگر شاعر استلذاذ بالنفس کو جنسی تلذذ کا بہترین ذریعہ سمجھتا ہے تو یہ ایک گمراہ (Perverted) ذہنیت ہے۔ جس کے لئے ادب میں کوئی جگہ نہیں۔

یہ قیاس ایک بڑی حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے کہ میراجی جنسی مسایل میں لارنس کے خیالات سے متاثر اور اس کے علمبردار معلوم ہوتے ہیں - ان کی نظم "تفاوتِ راہ" پڑھیئے اور اس کے آخری دو مصرعوں پر غور کیجیئے:

کس کا گھر، کس کی دلہن، کس کی بہن۔ کون کہے
میں کہے دیتا ہوں، میں کہتا ہوں، میں جانتا ہوں

ل میراجی کے ہاں لارنس کا بلند فلسفہ بھی نہیں۔ وہ محض لارنس کی جنسی عریانی کے نقیب معلوم ہوتے ہیں، بلکہ اس معاملہ میں وہ لارنس سے بھی بہت آگے نکل گئے ہیں۔

جنسی تعلقات میں کامل آزادی چاہتے ہیں، اور پھر سے ایام جاہلیت اور بہیمیت کے دور کا آغاز کرنا چاہتے ہیں۔ جنسی مسایل پر سلجھے ہوئے اور معقول انداز میں غور کرنا نہیں چاہتے اور نہ اپنے جنسی ہیجان کو قابو میں لا کر بہکنے سے روکنا چاہتے ہیں، بلکہ اسے بالکل بے لگام چھوڑ دینا چاہتے ہیں، اور ایسی شاعری کے لئے جس میں وہ اپنی جنسی ہیجان کو علامت کے پردہ میں آسودہ کرنا چاہتے ہیں، ادب میں کوئی جگہ نہیں ورنہ ادب بھی کوک شاستر بن جائے گا۔

جنسیات میں نئی تحقیقات سے، اور ہماری معاشرت کے روز افزوں الجھنوں سے دنیا کے ادب پر جو اثر ہو رہا ہے، وہ ایک جداگانہ بحث کا طالب ہے، اور اس مقالہ کے احاطہ سے باہر۔ اس لئے اس بحث کو یہیں چھوڑ کر اشاریت کی طرف لوٹتا ہوں۔

پچھلے اوراق میں اس کی وضاحت ہو چکی ہے کہ جب شاعر کوئی نئی علامت استعمال کرتا ہے تو وہ بجائے خود مقصود نہیں ہوتی بلکہ شاعر کے چند ذاتی تصورات کی ترجمانی کرتی ہے۔ علامات کی تخلیق کے لئے کوئی قاعدۂ کلیہ نہیں بنایا جا سکتا، لیکن اس کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ نئی علامات ایسی ہوں کہ قاری کا ذہن شاعر کے اس تصور تک پہنچ سکے جو شاعر کا مقصود ہیں۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ شاعر کی علامات ایسی دور از کار نہ ہوں کہ پڑھنے والا انہیں کسی تجربہ یا تصور سے متعلق ہی نہ کر سکے۔

نئی علامتیں وضع کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ جدید شعرا نے نئے

علامات استعمال کئے ہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ وہ اس نئے تجربہ میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ فرانس کا اسکول (میلارمے۔ ورلین اور جس کے مقلد ہمارے ادب میں میراجی اور ان کا اسکول ہے) کی علامتوں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی علامتیں (arbitrary) مستعمل ہوتی ہیں۔ مثلاً میراجی کا ایک مصرعہ ہے:

چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا کوا

"شاعر کی محبوبہ محوِ خواب ہے، اس کی آنکھ کا کاجل رخسار تک بہہ آیا ہے۔ اس ڈھلکے ہوئے کاجل کی صورت کچھ کوّے سے ملتی جلتی ہے اور شاعر نے کوّے سے یہ کاجل مراد لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی دور کی کوڑی لانا ہر شخص کے بس کا روگ نہیں۔" (فیض)

میراجی کی ایک نظم ملاحظہ ہو:

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا، بھنورا، بھنورے نے ہاں کالے نے
جمنا تٹ پر ناؤ چلائی، ناؤ چلانے والے نے
سکھیاں کب تھیں لاج بچاتیں، کچھ نہ سُنی متوالے نے
کام نہ آیا بات نہ رکھی اپنے دل کے اُجالے نے
دل کا اُجالا بنسی والا میٹھی جس کی بانی ہے
بنسی دھن کی بات نہ کہنا یہ تو پُرانی کہانی ہے
اب تو ساری دنیا بدلی ہر صورت انجانی ہے

دل میں سب کے چھایا اندھیرا ظاہر ہی نورانی ہے
یہ بھی رُت ہے مٹ جائے گی ہر رُت آنی جانی ہے
اتنی بات کہ دل بے چین رہے جگ میں لافانی ہے
دل بے چین ہوا رادھا کا کون اُسے بہلائے گا
جمناتٹ کی بات بھی ہونی، اب تو دیکھا جائے گا
پھیکی ہے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پر آئے گا
اودھو شیام پہیلی رہتی دنیا کو سمجھا جائے گا
پریم کتھا کا جادو سننے والوں کے دل پر چھائے گا
یہ تو بتاؤ کون سورما اب کے ہاتھ لگائے گا۔

آپ کو یہ معلوم کر کے تعجب ہوگا کہ اس نظم کا عنوان ہے: ترقی پسند ادب!!!

اس نظم کے پہلے بند کے دوسرے مصرعہ میں چار علامتیں ہیں۔ پھول اور رادھا بھنورا اور کالا۔

پھول اور رادھا علامات ہیں علم و ادب کی دیوی کے لئے۔ 'بھنورا' جسے آگے چل کر 'کالا' کہا گیا ہے، علامت ہے ترقی پسند ادب (یا ترقی پسند ادیب) کیلئے۔ لیکن تیسرے مصرعہ سے یہ بھنورا اُڑ جاتا ہے اور ایک بالکل نئی علامات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ "ناؤ چلانے والے" سے مراد "ترقی پسند ادیب"۔ "سکھیاں" سے مراد قدیم ادب اور قدیم اقدار کے پرستار وغیرہ وغیرہ۔ پہلے بند کے تیسرے مصرعہ سے

(رادھا کی رعایت سے) علامات کا باہمی تعلق ایک جنسی حیثیت اختیار کرتا ہے۔
(سکھیوں کے نقطۂ نظر سے ترقی پسند ادیب زنا بالجبر کا مرتکب ہو رہا ہے)

علامات کی یہ مثالیں اس درجہ ذاتی اور داخلی ہیں کہ ان کا سمجھنا ہر پڑھے لکھے آدمی کے بس کی بات نہیں۔ دریائے تفکر میں غوطہ لگانے کے بعد اگر کوئی سمجھ بھی جائے تو گنجہائے معانی کے کونسے موتی ہیں جو اس کے ہاتھ آتے ہیں۔ تخیل کی کونسی جنتیں ہیں جو یکے بعد دیگرے اپنے دروازے کھول کر اُسے دعوتِ نظارہ دیتی ہیں۔

علامات کے وضع کرنے اور ان کے استعمال میں جس بات کو پیشِ نظر رکھنا ہے وہ یہ کہ علامات ایسی ہوں کہ قاری کا ذہن اس تصور تک پہنچ سکے، جو شاعر کا مقصود ہیں، ورنہ شعر کا بنیادی مقصد (communication) فوت ہو جائے گا۔ اقبالؔ کے کلام میں اور ڈینٹے کی "ڈیوائن کامیڈی" میں جو اشاریت ملتی ہے، وہ رسمی اور معین ہونے کے باوجود نئے معنی کا اظہار کرتی ہے۔ پرانے الفاظ کو نئے معنی پہنائے گئے ہیں۔ اس لئے ان کے سمجھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی۔ اکبرؔ الہ آبادی کی شاعری کا آغاز ایک ایسے عہد میں ہوا جبکہ ہماری قدیم تہذیب، جدید تہذیب سے متصادم تھی۔ اکبرؔ نے ہمارے معاشرتی اداروں کی اصلاح کے لئے بعض ایسے علامات وضع کئے جو اُس وقت کی سماجی حالت کے پورے ترجمان ہیں، مثلاً جمن، سید، ہوٹل، مس وغیرہ، لیکن اشاریت کے اس نئے اسکول میں علامات من مانے مستعمل ہوئے ہیں، اور اکثر موقعوں پر قاری کا ذہن اس تصور کی طرف منتقل نہیں

ہوتا جس کی طرف شاعر کا اشارہ مقصود ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے، قاری الفاظ و معنی کی بھول بھلیوں میں کھو جاتا ہے اور اس کے لئے ایسی شاعری ایک خار دار راستہ کی مانند ہے جس کی جھاڑیوں میں اس کا دامن اُلجھ کر رہ جاتا ہے، اور وہ آگے بڑھنے نہیں پاتا۔

علامات وضع کرنے کی دو صورتیں ہوسکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ پرانی علامات کو نئے معنی پہنائے جائیں جیسا کہ ڈینٹے اور اقبال نے کیا ہے۔ دوسری صورت یہ کہ نئی علامات کو ایک ایسے ماحول میں پیش کیا جائے جس سے قاری کو اُس تصور تک پہنچنے میں مدد ملے جو شاعر کا مقصود ہے، یعنی وہ داخلی اور تمثیلی ہونے کے باوجود بعید از قیاس نہ ہوں، مثلاً (W. B. Yeats)[1] کی شاعری کے ابتدائی دور میں زندگی کی کشمکش سے گریز پایا جاتا ہے اور وہ تخیلات کی جنتیں آباد کرکے اس میں پناہ لیا کرتا تھا (Fairy land) اس کے ہاں ایک علامت ہے۔ (Imagination) کے لئے (T. S. Eliot) نے اپنی مشہور نظم (Waste land) میں "پانی" کو آزادی اور روح

[1] فرانس میں میلارمے کی قیام گاہ کو ایک ادبی مرکز کی حیثیت حاصل تھی۔ جہاں یورپ کے مشہور شعراء وادبا جمع ہوتے تھے، جن میں (Oscar Wilde)، (W. B. Yeats) اور (T. S. Eliot) بھی شامل تھے۔ (Eliot) اور (Yeats) نے انگریزی شاعری میں اشاریت کو فروغ دیا، ان کی شاعری میں "دھندلکا" پایا جاتا ہے، لیکن یہ ابہام کی حد کو نہیں پہنچتا۔

کی بالیدگی کی علامت قرار دیا ہے اور (waste land) کی مناسبت سے یہ بعید از قیاس بھی نہیں۔

ابھی حال ہیں ایک ادبی ماہنامہ میں جناب مختار صدیقی کی ایک نظم "فاشزم" شائع ہوئی ہے جو حسب ذیل ہے:

گورے جسموں کو جواں رکھتے ہیں بندر کے غدود
ہم کو ترکے میں ملی ہائے جوانی کی پکار!
گرم ملکوں کی کلی آج کھلی، کل کو مٹی،
بہتی دھارا پہ حبابوں کی بقا کیا معنی؟
برف زاروں کی مگر نرگسِ سرمایہ نژاد
صدیاں کھا چکنے پہ افسانوں کی عذرا ہی رہی
آہ وہ عذرا وہ نوخیز دلوں کی مسجود
اُف وہ کردارِ پُر اسرار کہ جس کو برسوں
ہالے پہنائے تھے بچپن کے انوکھے سپنے
بربریت میں رہی جس کی جوانی معبود
اس کے اس دور میں معبد تھے تصور اپنے
پھر ہوا گیان کہ ہر شے تھی طلسماتِ خیال
من گھڑت بات تھی اندازِ بیاں سے چمکی

آتشیں غسل سے پائندہ جوانی ہو جائے؟
یہ کہانی بھی حقیقت کی زباں سے چپکی

اب تو آنکھوں میں تھا عذرائے حقیقی کا جمال
چھب نویلی تھی مگر صبح وہی شام وہی
ایک اک جلوہ تھا خورشیدِ قیامت لیکن
تین سو سال سے تھا روئے دلآرام وہی.

جانے پھر کیسے ہوئی حاجتِ نیرنگِ شہود
دیکھتے دیکھتے بدلا یہ شبستانِ وجود

یعنی سرمایہ کی عذرا نے لیا اور جنم
آتشیں غسل کا جوہر ہے بندر کے غدود
روپ البیلا تھا مہتاب وہی بام وہی
پہلی کھایا کی مگر چھپا وُں، خبیث و مردود!
اس نئے روپ میں یہ فانی و باقی کے قیود
ایک ہی جنبشِ ابرو میں تھیں پارا پارا
بے اماں گردشِ ایام کی گنگا جمنی
بن گئیں لاکھوں برس پہلے کا ٹوٹا تارا

پیرِ آفات نے تھک ہار کے ڈالی ہے کمر

اتنا جھکنے سے کہولت کی کماں ٹوٹ گئی

اب تو پاتال میں تیروں سے تہی ہے ترکش

اسلحہ خانوں کو فاتح کی نظر لوٹ گئی

شکر ہے طے تو ہوئیں "عالم ظاہر" کی حدود

غالب کے اس شعر:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کو سمجھنے کے لئے تاریخ قدیم ایران کی ورق گردانی کرنی پڑی۔ مختار صاحب کی اس نظم کی صرف ایک علامت "غسلِ آتشیں" کو سمجھنے کے لئے (Rider Haggard) کے ناول (she) کا مطالعہ کرنا پڑے گا۔

اس ناول کی ہیروئن عذرا (she) ہے، جس کا محل برفیلے پہاڑوں کے غار میں تھا۔ وہ ہزاروں سال تک زندہ و جواں رہی۔ جب کبھی اس کی جوانی ڈھلنے لگتی تو وہ آگ سے غسل کرتی، جس سے وہ ایک طویل مدت کے لئے جوان ہو جاتی۔

اس نظم کا مفہوم یہ ہے کہ (Industrial revolution) کے بعد (یعنی آج سے تین سو سال پہلے) سرمایہ داری کو فروغ ہوا، اور جس طرح مغربی ممالک کے لوگوں نے بندر کے غدود سے اپنی جوانی کو قایم رکھنے کی سبیل نکالی' جس طرح عذرا ایک "غسلِ آتشیں" سے جوان ہو جاتی تھی۔ اسی طرح سرمایہ داری بھی اپنی پیری و کہولت

کو جوانی سے بدلنے کے لئے نئے روپ اختیار کر رہی ہے، اور آج جس روپ میں وہ ہمارے سامنے ہے وہ "فاشزم" کا روپ ہے۔

ہیگرڈ کے ناول (She) کو انگریزی ادب میں وہ درجہ حاصل نہیں جو شیکسپیر، ڈینٹے اور ملٹن کے ادبی کارناموں کو حاصل ہے، اور نہ یہ انگریزی ادب کا کوئی مشہور و معروف ناول ہے۔ انگریزی ادب پر گہری نظر رکھنے والوں میں شاید ہی کوئی ایسا ہو جو عذرا اور "غسلِ آتشیں" کو سمجھ سکے۔

جدید ادب کے مخالفین کا ایک بڑا اعتراض یہ بھی ہے کہ یہ (جدید ادب) ہمارے سماج اور ادبی ماحول کے لئے بالکل بدیسی ہے، جن اصول کی مخالفت میں یہ اعتراض کیا گیا ہے، اس کے قطع نظر، ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ہمارے ادب کیلئے ایسی علامات اور ایسی اصطلاحیں بالکل بدیسی ہیں۔ "غسلِ آتشیں" کو ہمارے ادب میں "چشمۂ حیوان" "علاؤالدین کا چراغ" یا "جامِ جم" کا درجہ حاصل نہیں کہ اُردو دان طبقہ کا ذہن اُن معنوں کی طرف منتقل ہو سکے جو شاعر کا مقصود ہیں۔

نئی شاعری ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے اور ایسی حالت میں اس کی فوری تکمیل کی توقع کچھ نامناسب ہے۔ تجرباتی دور میں خوبیاں بھی ہوتی ہیں اور خامیاں بھی، لیکن فی الحال ہمارے لئے اس کی خوبیاں ہی نہایت اہم ہیں، کیونکہ نقادانِ فن کی جانچ پرتال سے خامیاں دور ہو سکتی ہیں۔

اب چند ایسی مثالیں ملاحظہ ہوں جو اشاریت کے لئے ایک اُمید افزا مستقبل رکھتی

ہیں۔

ترقی پسند ادب کے ایک ممتاز رکن جناب فیض احمد فیض کی ایک نظم "کتے" ملاحظہ فرمائیے۔ چونکہ (مارکسی) ترقی پسند ادب کا ایک اہم مقصد عام فہم الفاظ میں عوام کے جذبات کی ترجمانی کرنا ہے، اس لئے اس نظم میں جو علامت استعمال کی گئی ہے وہ بالکل عام فہم ہے بلکہ تمثیلی پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ کتے اور ان کی خصلتوں کو شاعر نے گرے ہوئے طبقہ کی ایک علامت قرار دے کر اظہارِ خیال کیا ہے:

یہ گلیوں کے بے کار آوارہ کُتے
کہ بخشا گیا جن کو ذوقِ گدائی
زمانہ کی پھٹکار سرمایہ اُن کا
جہاں بھر کی دھتکار ان کی کمائی

نہ آرام شب کو نہ راحت سویرے
غلاظت میں گھر، نالیوں میں بسیرے
جو بگڑیں تو ایک دوسرے سے لڑا دو
ذرا ایک روٹی کا ٹکڑا دکھا دو
یہ ہر ایک کی ٹھوکریں کھانے والے
یہ فاقوں سے اُکتا کے مر جانے والے

یہ مظلوم مخلوق گر سر اُٹھائے
تو انسان سب سرکشی بھول جائے
یہ چاہیں تو دنیا کو اپنا بنالیں
یہ آقاؤں کی ہڈیاں تک چبالیں
کوئی ان کو احساسِ ذلّت دلادے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دُم ہلادے

اب تک اشاریت میں جو تجربے ہوئے ہیں اُن میں سب سے زیادہ کامیاب تجربہ اختر الایمان کی شاعری میں ملتا ہے۔ اُن کی علامات (arbitrary) ہونے کے باوجود بعید از قیاس بھی نہیں ہیں۔ اُن کی ایک نظم "نئی صبح" کے کچھ اشعار سُنیئے جن میں وہ موجودہ سماج اور اس کے پرانے اقدار کی شکست و ریخت کے ساتھ ایک آنے والے اشتراکی نظام کا خواب دیکھتے ہیں:

کالے ساگر کی موجوں میں ڈوب گئیں دھندلی آشائیں
جلنے دو یہ دئے پُرانے خود ہی ٹھنڈے ہو جائیں گے
سُرخ زباں کی نازک لو پر جاگ رہی ایک کہانی
ٹوٹے پھوٹے جام پڑے ہیں سونی سونی ہے کچھ محفل۔
دھوپ سی ڈھل کر بیت گئی ہے ساقی کی مجبور جوانی،
کیا جانے کب سورج نکلے، بستی جاگے، غم مٹ جائیں

"گرداب"

"کالا ساگر"، "پرانے دئے"، "سرخ زبان کی نازک لو"، "ایک کہانی"، "سورج کا نکلنا" یہ علامات بتدریج اپنے مفہوم کا انکشاف کرتی ہیں۔ اس نظم میں کچھ کچھ "دھندلکا" پایا جاتا ہے، لیکن یہ "دھندلکا" ابہام کی حد کو نہیں پہنچتا۔

ایک دوسری نظم "جواری" ملاحظہ ہو۔ شاعر کے نزدیک "جوا" زندگی کی علامت ہے۔ جوا، جواری اور اس کے متعلقات۔ یہ ہے تعبیرات کا ایک سلسلہ جس سے موجودہ زندگی کی اصلیت کو بتدریج بے نقاب کیا گیا ہے۔ شاعر جواریوں میں گھرا ہوا ہے، اور وہ بھی جوا کھیلنے پر مجبور ہے، کیونکہ اس کے بغیر چارہ نہیں۔ کس تلخ مگر نا امید کن لہجہ میں کہتا ہے:

سب ہی جواری سب ہی لٹیرے کون کسی سے بازی جیتے
بیت گئی ہے جیسی بیتی باقی چاہے جیسی بیتے

جواری:

گہرے سایے ناچ رہے ہیں دیواروں پر محرابوں میں
سہمے ہوئے ہیں ہارنے والے جیتنے والے ہار رہے ہیں
پونجی نقدی جو کچھ بھی ہے لے کر داؤ مار رہے ہیں،
چہروں پر ہے موت سی طاری آنکھیں ناؤ گردابوں میں
مٹی آشا اُکساتی ہے کھیل جواری، کھیل جواری
جو بھی ہارا ہار چکا ہے اب کی بازی جیت سمجھنا،
ہار بھی اپنی ہار نہیں یہ جیت نگر کی ریت سمجھنا

سانسیں قیدی، خوف کے پہرے گھیرے ہے اک چار دیواری
تجھ سے پہلے اور کھلاڑی جیتے بھی ہیں، ہارے بھی ہیں

ہار اور جیت کا سودا ہے یہ دکدا بیکسی ڈرنا کیسا،
پانسہ پھینک جھجھکتا کیوں ہے جیتے جی ہی مرنا کیسا
ویرانوں میں طوفانوں میں سائے بھی ہیں سہارے بھی ہیں

ایک ہی بازی ایک ہی بازی کوئی بیٹھا اُکساتا ہے،
تن کے کپڑے سر کی پگڑی بیچ یہ بازی اپنائی ہے
ہم جیتوں میں بات رہے گی مایا تو آنی جانی ہے
ہار بھی تیری ہار نہیں ہے من کو من ہی سمجھاتا ہے
ہونٹ چبائے پہلو بدلے سب کچھ بیچا بازی جیتی
پھر لالچ میں آ کر بیٹھے آنکھیں چمکیں، من لہرایا
ایسے کھوئے خود کو بھولے کھیل میں کچھ بھی یاد نہ آیا
جب اُٹھے تو خالی جیبیں کون یہ پوچھے "کیسی بیتی!"

گہرے سائے، اندھے دیپک، ناچ رہے ہیں، بھاگ رہے ہیں
دیواروں کے حلقے میں ہے بازی، داؤ اور جواری
کیا جانے یہ اندھی بازی کس نے جیتی کس نے ہاری
کیا جانے کیوں سانجھ سویرا آگے پیچھے بھاگ رہے ہیں
ہم تو اپنی سی کر ہارے کوئی بھی تعمیر نہ ٹوٹی،

سب ہی جواری سب ہی لٹیرے کون کسی سے بازی جیتے
بیت گئی ہے جیسی بیتی باقی چاہے جیسی بیتے

شام و سحر کی رنگ و نظر کی پاؤں سے زنجیر نہ ٹوٹی

شاید آپ اُردو غزل یا نظم کا کوئی ایک شعر پیش کر کے یہ کہیں کہ اس نظم کے مرکزی خیال کو اس شعر میں کس خوبی سے سمو دیا گیا ہے، بیشک ایسے بیسیوں اشعار آپ کو مل جائیں گے، لیکن کسی بات یا نکتہ کے تصور میں غرق ہونے سے اس کی اُڑتی ہوئی تصویروں کا بننا اور اُن متحرک تصویروں کا شعور کے پردے پر چلنا — یہ بات اس میں کہاں۔

"تنہائی" میں ایک سوکھی خمیدہ ببول کو دیکھ کر (اور وہ بھی ٹوٹے ہوئے مکانوں کے قریب) شاعر کو اپنی جذباتی شکست اور غم زیست کی تلخیاں یاد آتی ہیں اور یہی سوکھی ببول شاعر کی ذات کے لئے ایک علامت بن جاتی ہے:

دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش،
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے

اس کے بعد:

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا

تاکہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں،
ایسے انسانوں سے پتھر کے صنم اچھے ہیں
ان کے قدموں پہ مچلنے لگے بیتاب سا خوں

اور پھر:

ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
گھر گیا ذہن غمِ زیست کے اندازوں میں
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا

"آمادگی" میں شاعر ایک ویرانہ کو — جس کے "کھنڈرات کہتے ہیں کہ عمارت عظیم تھی" — اپنی زندگی سے ہم آہنگ پاتا ہے۔ مٹتی ہوئی تصویروں اور گری ہوئی دیواروں کو دیکھ کر وہ رو پڑتا ہے، لیکن اسی رو میں وہ بہ نہیں جاتا بلکہ آنسو پونچھ کر "آمادہ" ہو جاتا ہے۔

آمادگی:

ایک اک اینٹ گری پڑتی ہے
سب دیواریں کانپ رہی ہیں
ان تھک کوششیں معماروں کی
سر کو تھامے ہانپ رہی ہیں

موٹے موٹے شہتیروں کا
ریشہ ریشہ چھوٹ گیا ہے
بھاری بھاری تنہا پتھر
اک اک کر کے ٹوٹ گیا ہے
لوہے کی زنجیریں گل کر
اب ہمت ہی چھوڑ چکی ہیں
حلقہ حلقہ چھوٹ گیا ہے
بندش بندش توڑ چکی ہیں
یہ چونے کی اک ہلکی سی تہ
گرتے گرتے بیٹھ گئی ہے
نبضیں چھوٹ گئیں مٹی کی
مٹی سے سر جوڑ رہی ہے
سب کچھ ڈھیر ہے اب مٹی کا
تصویریں وہ دلکش نقشے
پہچانو تو رو دو گی تم
گھر میں ہوں باہر ہوں گھر سے
اب آؤ تو رکھا کیا ہے

چشمے سارے سوکھ گئے ہیں
یوں چاہو تو آسکتی ہو
میں نے آنسو پونچھ لئے ہیں۔

مغرب کے اثر سے جہاں ہمارا ادب اور ہماری معاشرت ایک بڑی حد تک مستفید ہوئے، ترقی کے بلند اور وسیع امکانات پیدا ہو گئے، وہاں یہ بھی ہوا کہ جدید ادب کے نام سے بعض ایسی چیزیں بھی داخل ہونے لگی ہیں، جن کا ہمارے ادب، ماحول اور سوسائٹی سے کوئی تعلق نہیں ــــ انگریزی ادب ہمارے ماحول کا ایک حصہ ضرور ہے مگر پورا ماحول نہیں ــــ نقادوں کا یہ فرض ہے کہ وہ ادب کے ان نئے تجربوں کو تنقید کی کسوٹی پر جانچ کر اپنے افکار و نتائج سے اُردو داں طبقہ کو باخبر رکھیں تاکہ وہ کھرے اور کھوٹے میں تمیز کر سکے، اور نوجوان ادیب، ادب میں نئی راہیں ڈھونڈھنے کے شوق میں صحیح راستہ سے بھٹک نہ جائیں۔

گزشتہ چوتھائی صدی کا شعری ارتقاء ایک نقاد کے الفاظ میں ــــ

"اضطرابی کیفیتوں کا ایک مچلتا ہوا مجموعہ ہے اور اس کی نشو و نما کسی ٹھیرے ہوئے زمانہ کی ہموار نشو و نما سے بالکل مختلف ہے" ــــ لیکن وقت کی جانچ پرتال سے اس میں ٹھیراؤ پیدا ہو سکتا ہے۔

"نگار" ۱۹۴۴ء

نقد و انتقاد کا ایک اہم مسئلہ

ابلاغ (communication)

بیسویں صدی میں فنِ نقد ایک اعلیٰ اور اونچی سطح پر پہنچ گیا ہے اور اس نے قاری اور ناقد کو فنی شہ پاروں سے لطف اندوز ہونے اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے میں نقد و نظر کے نئے زاویوں سے روشناس کیا ہے۔

عہدِ حاضر میں تنقید کے چار مشہور دبستانوں سے ہم متعارف ہوتے ہیں:

(۱) "نفسیاتی" — جس میں فنی تجربات کی نفسیاتی تشریح ملتی ہے۔ ادبی تنقید میں اس کی ابتدا رچارڈس سے ہوئی۔

(۲) "تاریخی" — جس نے ماضی کی روشنی میں حال کے مسائل کو جانچنے

اور پرکھنے کی کوشش کی ہے اور جس کے نزدیک ہر فنی شہ کار کو "روایت پرستی" اور "انفرادیت" کا حسین امتزاج ہونا چاہیئے۔ اس دبستان کا امام ٹی، یس، الیٹ ہے۔

(۳) "حیاتیاتی" — جس نے ادب اور تنقید کو سائنس میں شامل کر کے ادب کی نوعیت کو حیاتیاتی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ تنقید کے اس دبستان کا بانی Eats.men ہے۔

(۴) "منطقی" — جس میں ادب میں ماورائیت، آزاد نظم، ابہام اور ہیئت سے بے نیازی کی مخالفت، تنقید جدید کا ایک نیا دھارا ہے۔

تنقید جدید کی ایک اہم خصوصیت فن کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ ہم اس مضمون میں نفسیاتی تنقید کے ایک اہم حصہ سے بحث کریں گے۔

آرٹ کی نفسیات دو اہم مسئلوں سے عبارت ہے۔ حسن کی تخلیق اور حسن سے لطف اندوزی اور اس تجزیہ کے لئے ہمیں ایک طرف فن کار کی نفسیات کا مطالعہ کرنا ہے اور دوسری طرف ناظر کی نفسیات کا۔

سب سے پیچیدہ مسئلہ فن کار کی نفسیات ہے۔ ایک فنی شہ پارہ کی تخلیق میں اس پر کیا گزرتی ہے۔ وہ کیا چیز ہے جو اسے کسی جذبہ کے اظہار پر مجبور کرتی ہے، اور اس کے اظہار میں اسے کن مراحل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ فن کی تخلیق سے اس کا کوئی مقصد ہے یا نہیں، اگر ہے تو کیا؟ کیا آرٹ محض فراریت ہے؟ یا زندگی اور زندگی کے مسائل کا شعور — فن کی تخلیق شعوری ہے یا غیر شعوری — یہ ہے وہ اہم مسئلہ جس کی

پیچیدگی کی ایک جھلک ہم کو شاعری کی مختلف اور متضاد تعریفوں میں ملتی ہے۔

فنِ نقد کا مسئلہ دو اہم سوالوں کو پیش کرتا ہے یا رچارڈس کے الفاظ میں فنِ نقد کی عمارت دو ستونوں پر ایستادہ ہے۔ (۱) ابلاغ (communication) (۲) اندازۂ قدر وقیمت (evaluation)۔

شاعر ایک جذبہ سے متاثر ہوتا ہے اور اس کو اپنے الفاظ کا قیدی بناتا ہے۔ ناقد کو سب سے پہلے یہ سمجھنا ہے کہ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے، جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، اس کے اظہار میں شاعر کو کامیابی ہوئی ہے یا نہیں۔ اس کے بعد شاعر کے خیالات اور احساسات کی قدر وقیمت کا اندازہ لگانا۔

مرزا غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے،

علامہ نظم طبا طبائی نے اس شعر کی شرح اس طرح کی ہے:

"تجھ سے تو مجھے کوئی شکایت نہیں، لیکن نامہ بر کو میرا شکایت آمیز سلام پہنچا دینا"

اور حسرت موہانی اپنی شرح میں لکھتے ہیں:

"نامہ بر سے ہمارا اسلام کہیو' یعنی بطور طعن کے۔ کہ واہ کیا خوب ہمارا کام کیا"

ان دونوں نے شعر کا وہی مطلب بیان کیا ہے جو الفاظ سے سمجھ میں آتا ہے
نظم اور حسرت کی شرح کے شائع ہونے کے کچھ عرصہ بعد ۱۹۱۵ء میں نظامی پریس بدایون سے دیوانِ غالب شائع ہوا۔ جس میں مرزا غالب کا ایک غیر مطبوعہ خط کا فوٹو بھی شامل ہے۔ ذیل کی عبارت اسی خط سے نقل کی گئی ہے۔ اب سنئے خود مرزا غالب اس شعر کے متعلق کیا کہتے ہیں:

"یہ مضمون کچھ آغاز چاہتا ہے، یعنی شاعر کو ایک قاصد کی ضرورت ہوئی۔ لیکن کھٹکا یہ ہے کہ قاصد کہیں معشوق پر عاشق نہ ہو جائے۔ ایک دوست اس عاشق کا ایک شخص کو لایا، اور اس سے کہا کہ یہ آدمی وضعدار اور معتمد علیہ ہے۔ میں ضامن ہوں کہ یہ ایسی حرکت نہ کرے گا۔ خیر اس کے ہاتھ خط بھیجا گیا۔ قضارا عاشق کا گمان سچ ہوا، قاصد مکتوب الیہ کو دیکھ کر والا و شیفتہ ہو گیا۔ کیسا خط، کیسا جواب، دیوانہ بن، کپڑے پھاڑ، جنگل کو چل دیا۔ اب عاشق اس واقعہ کے وقوع کے بعد ندیم سے کہتا ہے کہ غیب داں تو خدا ہے، کسی کے باطن کی کسی کو کیا خبر۔ اے ندیم تجھ سے کچھ کلام نہیں، لیکن نامہ بر کہیں ملے تو اس کو میرا سلام کہیو کہ کیوں صاحب تم کیا کیا دعوے عاشق نہ ہونے کے کر گئے تھے اور انجام کار کیا ہوا۔"

ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

دم لے رہی تھیں حُسن کی جب سحر کاریاں

ان وقفہ ہائے کفر کو ایماں بنا دیا،

اور سوچیے کہ شاعر کا مفہوم کیا ہے۔ حسن کی سحر کاریوں کے دم لینے سے شاعر کا مطلب کیا ہے۔ دم لینے کے بعد "وقفہ ہائے کفر" کے کیا معنی۔ اور ان وقفوں کو ایمان بنا دینا کیا۔ شعر پر غور کرنے کے بعد خود شاعر کی یہ تشریح ملاحظہ کیجیے:

"کفر و ایماں کے الفاظ کافی فرسودہ ہیں۔ حسنِ کائنات وحیات کا زندہ احساس کفر ہے، یعنی وہ لطیف رنگینی، نازک، اور شدید دہریت جسے لوگوں نے (کم از کم میں نے) کفر کہا ہے۔ یونانی پیگنیازم ہی کفر ہے، لیکن اس حسن کا عکس تاریخِ انسانی کے بعض دوروں میں، شعورِ انسانی کے آئینہ میں دکھائی نہ دیا۔ یہی وقفہ ہائے کفر ہیں یعنی وہ وقفہ ہیں جب حسن کی سحر کاریاں گویا دم لیتی ہیں۔ انہیں وقفوں میں آسمانی خدا کا محدود اور غلط تصور وحدت اور ایماں کے نام سے مرتب ہوا۔ عبرانیت اور رہبانیت اور زہدِ خشک کا دور ایماں اور مذہب کے نام پر قائم رہا۔ جب حسن سحر کار کا تھرتھراتا ہوا عکس پھر تاریخ کے آئینہ میں پڑا تو ایک زندہ دہریت یعنی کفر کا نیا جنم شروع ہوا۔ دنیا میں ایک مرتبہ پھر فلسفۂ دہریت جگمگا اٹھا۔ اسی حقیقت کی طرف اس مختصر شعر میں اشارہ ہے"

اس تشریح کے بعد اس شعر کو پڑھیے۔ کتنا بلند معلوم ہوتا ہے، لیکن سوال

یہ ہے کہ کیا یہ بلندی شاعر کی تشریح سے پہلے بھی ان الفاظ میں تھی ــــ ؟

نقد و انتقاد کا سب سے بڑا مرحلہ اس جذبہ تک پہنچنا ہے جو فنکار کا مقصود ہے اور اس مرحلہ کو طے کرنے میں فنکار اور قاری دونوں کو اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ دونوں کو ایک دوسرے کے تعاون کی ضرورت ہے۔ فن کار کا فرض ابلاغ کی تکمیل ہے اور قاری کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنے ذہن کو اس کیفیت سے ہم آہنگ کرلے جس میں فن کار نے اپنے فنی شہ پارے کی تخلیق کی ہے۔ دونوں مراحل اپنی جگہ پر کٹھن ہیں، ابلاغ دو قسم کا ہے۔ احساسات کا اور خیالات کا۔ پہلی قسم کے ابلاغ کا تشفی بخش طور پر تکمیل پانا تقریباً ناممکن ہے کیونکہ یہاں قاری کے ذہن میں اُس جذبہ کی از سر نو تخلیق ہونی ہے، جو بالکل اچھوتا ہے۔ ہم قاری سے ایک ایسے تجربہ کا احساس چاہتے ہیں جو ہمارے ذہن و دماغ کی واحد ملکیت ہے۔ اس کے برعکس خیالات کا ابلاغ آسانی سے تکمیل پا سکتا ہے کیونکہ خیالات ہمارے جذبات و احساسات کا نچوڑ ہیں۔ خیالات اس قدر ذاتی اور منفرد نہیں ہوتے جس قدر جذبات و احساسات۔ ایک کا تعلق 'سمجھ بوجھ' سے ہے، دوسرے کا اس کی از سر نو تخلیق سے۔

شاعر ایک جذبہ سے متاثر ہوتا ہے اور اس کو اپنے الفاظ کا قیدی بناتا ہے لیکن اپنے جذبہ کو جوں کا توں قاری تک پہنچانا نہایت مشکل ہے۔ زبان ارضی ہے اور شاعرانہ احساسات سماوی ہیں۔ ان دونوں کو آپس میں سمونا گویا لطیف روح کو مادہ میں تحلیل کرنا ہے، جو جذبات ایک شاعر کے دل میں موجزن ہوتے ہیں، ان کے

ہوئے خیال سے صفحہ قرطاس تک آنے میں اصلی لطافت کا کچھ ایک حصہ ضائع ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ علامہ اقبال کو بھی اس کا شدید احساس تھا، چنانچہ وہ فرماتے ہیں:

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش،
جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش
بربطِ کون و مکاں جس کی خموشی پہ نثار
جس کے ہر تار میں ہیں سینکڑوں نغموں کے مزار
محشرستانِ نوا کا ہے امیں جس کا سکوت
اور منت کشِ ہنگامہ نہیں جس کا سکوت

انگلستان کے مشہور شاعر ٹینسن پر اپنے ایک مرحوم دوست کی یاد سے ایک عجیب کیفیت طاری ہو گئی۔ اس کیفیت کے اظہار میں الفاظ کی تنگ دامانی کا گلہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

Vague words! but ah, how hard to frame
In matter-moulded forms of speech,
Or ev'n for intellect to reach
Thro' memory that which I became.

اس وقت کے باوجود فنکار اپنے جذبات واحساسات کے اظہار اور اس کی فنکارانہ تکمیل میں کوشاں نظر آتا ہے، کیونکہ وہ اس بات کا متمنی ہے۔ دوسرے

بھی اس کے ان احساسات اور جذبات میں اسی حد تک شرکت کریں۔ اب اگر شاعر کے الفاظ سے قاری کے ذہن میں وہی احساس پیدا نہیں ہوتا جو شاعر کو ہوا تو اس میں قصور کس کا۔ شاعر کا یا قاری کا؟

شاعر ایک بات کو محسوس کرتا ہے، اس پر غور کرتا ہے اور الفاظ کے ذریعہ اپنے تاثرات کا فن کارانہ اظہار کرتا ہے۔ الفاظ کا انتخاب ان کی ترتیب اور بندش ایسی ہونی چاہیئے کہ وہ قاری کے ذہن کے ان مخصوص تاروں پر مضراب کا کام دے سکے، جس سے قاری کا ذہن شاعر کے ذہن کی اس کیفیت سے ہم آہنگ ہو جائے، جس میں اس نے شعر کہا، لیکن اگر شاعر کے الفاظ قاری کے اس جذبہ کی طرف رہبری کرنے میں ناکام رہتے ہیں، جو شاعر کا مقصود ہے تو اس صورت میں فن کار کا کارنامہ نامکمل رہے گا۔ شاعرانہ خیالات کی لطیف روح اور الفاظ کے مکدر مادے سے اس نے جو جسم تیار کیا ہے وہ تشنۂ تکمیل رہے گا، مثلاً غالب کے اس شعر:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

اور:

دم لے رہی تھیں حسن کی جب سحر کاریاں،
ان وقفہ ہائے کفر کو ایماں بنا دیا

میں الفاظ جس مفہوم کی طرف ہماری رہبری کرتے ہیں، ان میں وہ لطافت اور

بلندی نہیں جو شاعر کے مقصود میں ہے۔

آرٹ کی بقا کے لئے ابلاغ نہایت ضروری ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ فنکار کو اس مسئلہ میں کس حد تک دخل ہے اور وہ کس حد تک ذمہ دار ہے۔ انگریزی ادب کا ایک مشہور نقاد (Abercrombae) اپنی کتاب (Towards a Theory of Art) میں کہتا ہے کہ فن کی سب سے بڑی خصوصیت ابلاغ ہے۔ اگر کسی فنی شہ پارے میں ابلاغ نہیں تو وہ فن کہلانے کا مستحق نہیں۔

رچارڈس نے اپنی کتاب "اصولِ تنقید" میں ابلاغ کی پیچیدگیوں کا جائزہ لیا ہے۔ فنکار اور قارئین کے درمیانی تعلق پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے۔ فن کی تخلیق کے وقت فنکار کے ذہن میں غیر شعوری طور پر اپنے سامعین و قارئین کا خیال شاید ہو لیکن بظاہر وہ ان کے وجود سے غافل ہوتا ہے۔ اگر فنکار شعوری طور پر اپنے سامعین وقارئین کو پیشِ نظر رکھے تو اس کے آرٹ میں تبلیغ کا عنصر زیادہ ہو جائے گا، اور اس کا آرٹ اپنی پُر پیچ بلندیوں پر پہنچنے میں ناکام رہے گا۔ ایک اعلیٰ درجہ کا فنکار ہمیشہ اپنے قارئین کے وجود سے تجاہل برتے گا۔ اس کی تمام توجہ کا مرکز اس کا مواد ہوگا۔

اب مسئلہ کے دوسرے رخ کو ملاحظہ کیجئے، فرض کیجئے کہ ایک شاعر اپنے احساس کو الفاظ کا جامہ پہنانے میں بڑی احتیاط سے کام لیتا ہے اور ایسے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جس کی مدد سے قاری کے ذہن میں اس احساس کی از سرِ نو تخلیق ہو سکے جو

شاعر کا مقصود ہے۔ لیکن اگر کسی قاری کے ذہن میں ایسی صلاحیت ہی نہ ہو جس سے اس کا ذہن اس کیفیت سے ہم آہنگ ہو سکے جس میں شاعر نے تخلیق کی تو ایسا قاری یا ناقد اس فنی شہ پارے کو سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے میں ناکام رہے گا، بالفاظ دیگر یوں کہئے کہ شاعر کے الفاظ مضراب کا کام دینے کے لئے بالکل آمادہ ہیں لیکن قاری کے ذہن میں ان تاروں کا وجود ہی نہیں ہے جن پر یہ مضراب کا کام دے سکیں۔

فرانس کا مشہور شاعر پال ولیری کہتا ہے:

"شعر ایک وزنی بوجھ کے مانند ہے جس کو شاعر ذرا ذرا کر کے عمارت کی چھت پر پہنچاتا ہے، اور قاری اُس رہگذر کے مانند ہے جس پر یہ بوجھ یک لخت عمارت کی بلندی سے گرا دیا جاتا ہے۔"

دونوں میں جو فرق ہے وہ ظاہر ہے۔ فنکار کے ذہن میں بتدریج کسی احساس کی تخلیق ہوتی ہے، اس کے برعکس قاری کے سامنے فوری طور پر، اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ شاعر کا احساس جلوہ گر ہوتا ہے۔ اگر قاری کے ذہن میں اس کو محسوس کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہ ہو تو وہ یا تو وہاں سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے یا اس جلوہ کی تاب نہ لا کر غش کھا کر گر پڑتا ہے۔

نقد و انتقاد کا سب سے بڑا مرحلہ اس جذبہ تک پہنچنا ہے جو فنکار کا مقصود ہے۔ جب ہم شاعر کے تجربہ پر قابو پا لیتے ہیں، جب ہم اس جذبہ کو سمجھنے کے لئے

جس ذہنی کیفیت کی ضرورت ہوتی ہے، اس کو پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو آسانی سے اس کی قدر و قیمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ناقد کو اپنے منتہائے مقصود (قدر و قیمت کا اندازہ لگانا) پر پہنچنے کے لئے پہلی منزل سے گزرنا ضروری ہے اور یہ ایک ایسی کٹھن منزل ہے جس کا راستہ پھندوں سے خالی نہیں اور اکثر و بیشتر قاری یا ناقد اپنی منزل کو پہنچنے سے قبل ہی ان پھندوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ ناقد کے عقائد، اس کے تعصبات، اس کی ذہنی ساخت، اس کے شعوری اور لاشعوری تلازمات اس جذبہ تک پہنچنے میں حائل ہوتے ہیں جو فنکار کا مقصود ہے۔ اعجوبہ تو یہ ہے کہ تنقید کے ایک مشہور دلبستان کی ابتدا یہیں سے ہوتی ہے، جسکے نزدیک فنکار کی مقبولیت کا راز اسی میں مضمر ہے کہ اس کے فنی شہ پارے میں ایسی صلاحیت ہو کہ قاری کے کسی نفسیاتی پہلو کو اپنی طرف جذب کرنے میں کامیابی حاصل کر سکے۔ گویا قاری کا دماغ فنکار کے رنگوں کا بکس ہے اور فنکار کیلئے کسی ایسے رنگ کا استعمال جو اس بکس میں شامل نہیں اس کی مقبولیت کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ اس دلبستان کا مشہور ہیرو اناطولِ فرانس ہے چنانچہ وہ کہتا ہے — "یونیورسٹی کے شعبۂ ادب کے ایک لکچرار کو اپنے طالب العلموں سے یہ کہنے کی بجائے کہ 'میں آج ملٹن یا شیکسپیئر پر کچھ کہوں گا' اگر وہ خلوص اور دیانتداری سے کام لے تو اس کو کہنا پڑے گا کہ 'میں آج آپ کو یہ بتاؤں گا کہ میرا تعلق شیکسپیئر یا ملٹن سے کیا ہے'۔"

اس قسم کی تنقید کسی فنی شہ پارے کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں سہولت بہم پہنچانے، اس کے محاسن و معائب پر ایک تبصرہ ہونے کی بجائے ناقد کے احساسات و رجحانات کو منعکس کرتی ہے اور قاری کی توجہ کو اصلی فنی شہ پارے سے ہٹا کر ناقد کے احساسات و میلانات کی طرف مبذول[1] کر لیتی ہے۔

کیمبرج یونیورسٹی کے شعبۂ ادبیات انگریزی کے پروفیسر رچارڈس نے تنقید میں ایک بالکل نیا تجربہ کیا ہے۔ انہوں نے انگریزی آنرز کے طالب علموں کی ایک جماعت کو بعض نظمیں دیں اور ان سے کہا گیا کہ وہ ان نظموں پر آزادانہ تبصرہ کریں، جو نظمیں منتخب کی گئی تھیں وہ طرز و خیال کے لحاظ سے تنوع کی حامل تھیں، اور شیکسپیر جیسے مشہور و معروف شاعر سے لیکر وھیلر جیسے گمنام شاعر کی نظمیں بھی شامل تھیں۔ ان نظموں کے نہ عنوانات دیئے گئے تھے اور نہ کسی نظم کے نیچے شاعر کا نام لکھا ہوا تھا، تاکہ وہ شاعر کے نام و شہرت کی طرف نہیں بلکہ کلام کی طرف دیکھیں۔ طالب علموں کی جس جماعت کو یہ نظمیں دی گئیں، ان کی علمی قابلیت پر رچارڈس کو پورا اعتماد ہے۔ وہ ایک ایسے تعلیمی ماحول کے پروردہ تھے جسے ملک کے تعلیمی اداروں میں

---

[1] مسلمان شاہانِ ہند کی عمارتوں میں فن کا بہترین شہ کار تاج محل تسلیم کیا گیا ہے، لیکن علامہ اقبال کو مسجدِ قوۃ الاسلام کی کیفیت "تاج محل" میں نظر نہیں آئی، کیونکہ اقبال قوت و ہیبت کے پرستار تھے اور انکی رائے میں "قوت کا عنصر ہے جو حسن کیلئے توازن قائم کرتا ہے"۔
ملاحظہ ہو ملفوظاتِ اقبال صفحہ ۱۲۶

بہترین کہا جاسکتا ہے۔ رچارڈس کے یہ جمع کردہ مسودات، فن کو سمجھنے اور اس پر حکم لگانے کی دقتوں پر فنِ نقد کی تاریخ کے نہایت اہم دستاویزات ہیں اور نقد و انتقاد کے بعض نہایت اہم مسائل کو پیش کرتے ہیں۔

رچارڈس نے ان مسودات کا مطالعہ کرنے کے بعد ان سے جو نتائج اخذ کئے ہیں ان کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جس میں اس نے مبصروں کی نفسیات کا تجزیہ کیا ہے اور مسودات کا حوالہ دے کر بتایا ہے کہ کس طرح ایک ناقد ادبی شہ پارے کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے میں اپنے تعصبات و میلانات کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔

رچارڈس کی تنقید کا دوسرا حصہ وہ ہے جس میں اس نے اپنی عملی تنقید کے تجربات کی بنا پر بعض تجویزیں پیش کی ہیں جو فنی شہ پاروں کو سمجھنے اور سمجھانے میں ممد اور معاون ثابت ہوں گی۔ رچارڈس کی تنقید کا اہم حصہ یہی ہے اور ہم اس پر ذرا تفصیل سے بحث کریں گے۔

یہ بات واضح رہے کہ فنکار کے احساسات اور اس کے مفہوم کو صحیح طور پر تفہیم کی گرفت میں لانا ہی ایک ایسا سخت مرحلہ ہے جس سے ہم آسانی سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔ فنکار ایک مداری ہے جو الفاظ کی شعبدہ گری سے اپنے مختلف احساسات و جذبات کا جادو دکھاتا ہے۔ اس کے ہر اشارہ میں ایک نئی بات اور ایک نیا مفہوم

پایا جاتا ہے۔ ہم فنکار کے مرکزی خیال یا نقطہ تک پہنچنے میں ان ہلکے خطوط کو نظر انداز کر دیتے ہیں جو مرکزی نقطہ کی تکوین کے ناگزیر عناصر ہیں۔

زبان —— اور خصوصاً وہ زبان جس کا تعلق ادب سے ہے، بیک وقت مختلف فرائض کو انجام دیتی ہے اور نقد و انتقاد کی دقتوں کا صحیح اندازہ اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک کہ ہم زبان کے مختلف وظائف کے باہمی فرق کو ملحوظِ خاطر نہ رکھیں۔

رچارڈس نے نطقِ انسانی کو، مفہوم کے لحاظ سے چار حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(۱) بیانیہ —— جس میں بعض امور، حالات یا واقعات کی طرف سامع کی توجہ کو مبذول کیا جاتا ہے، جو اسے دعوتِ فکر دیتے ہیں، مثلاً یہ شعر:

صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے
عمر یوں ہی تمام ہوتی ہے

(۲) احساساتی —— ان بیانات یا واقعات کے متعلق فنکار کے احساسات بھی ہوتے ہیں اور اس کا ایک انفرادی اندازِ نظر بھی۔ کسی خاص پہلو سے اسے دلچسپی ہوتی ہے اور کسی پہلو کو وہ خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس قسم کے مفہوم کو ہم سہولت کے لئے "احساساتی" کہیں گے، مثلاً یہ شعر:

دی موذن نے اذاں وصل کی شب پچھلی رات
ہائے کمبخت کو کس وقت خدا یاد آیا،

پہلا مصرعہ محض بیانیہ ہے، دوسرے میں شاعر نے اس واقعہ کے متعلق اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے۔ یا غالب کا یہ شعر:

گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

(۳) لہجہ۔ سامعین کی طرف متکلم کا ایک خاص رجحان ہوتا ہے۔ علم و فضل، ذہانت و فطانت یا ذاتی رجحانات و میلانات کی بنا پر عوام کو مختلف طبقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ان طبقوں کے تغیر و تبدل کے پیش نظر متکلم اپنے الفاظ اور طرزِ گفتگو میں ترمیم و اضافہ کرتا ہے۔ اس کے خطاب اور گفتگو کا لہجہ اُس تعلق کو ظاہر کرتا ہے جو متکلم اور اس کے سامعین کے درمیان قائم ہوتا ہے۔ اس کی اچھی مثالیں ہمیں فنِ خطابت میں ملیں گی۔

(۴) مقصد ــــ فنکار یا متکلم ــــ جو کچھ کہتا ہے، جس احساس کے ساتھ کہتا ہے اور جس لہجہ میں کہتا ہے، ان سب کے علاوہ اس کا ایک مقصد بھی ہوتا ہے۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ ایک اثر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جب تک کہ ہم کو اس کے مقصد کا علم نہیں ہوتا ہم اس کی کامیابی کا اندازہ نہیں کر سکتے۔

اگر ہم زبان کے استعمال کا جائزہ لیں تو مفہوم کے یہ چاروں اقسام ملیں گے، لیکن کہیں "بیانیہ" مفہوم کا عنصر زیادہ ہوگا تو کہیں "احساساتی" مفہوم کا پلہ بھاری

ہوگا مثلاً سائنس کے کسی موضوع پر مقالہ لکھنے والا محض اپنے تجربات، مشاہدات یا واقعات کو بیان کرے گا۔ مفہوم کے لحاظ سے اس کا مقالہ "بیانیہ" ہوگا۔ وہ اپنے احساسات کو ان بیانات سے ملوث نہ ہونے دے گا۔ اس کے دلائل میں احساسات کی آمیزش نہ ہوگی اور قارئین کو جو کچھ بھی احساسات کی جھلک ملے گی وہ اس کے مشاہدات کے ماتحت ہوگی۔ "لہجہ" میں وہ ان روایتوں کی پابندی کرے گا جو اس قسم کے علمی مقالات سے وابستہ ہیں۔ اس کا مقصد صرف یہی ہوگا کہ اس کو جو کچھ کہنا ہے اُسے نہایت صاف اور صریح الفاظ میں بیان کیا جائے تاکہ پڑھنے والے کیلئے اس میں کوئی گنجلک نہ رہے۔ اگر ہم کسی سیاسی تقریر کو لیں اور اس کا تجزیہ کریں تو مفہوم کے لحاظ سے سب سے اہم مقرر کا "مقصد" ہوگا، اور مقصد کے حصول کے آلۂ کار ایک طرف "احساسات" ہوں گے اور دوسری طرف اس کا "لہجہ" جو سامعین کے ساتھ ایک سازگار فضا قائم کرنے میں ممد و معاون ہوں گے۔ اس میں حقیقت و بیان کا نمبر سب سے آخر ہوگا بلکہ اکثر و بیشتر غائب ہی رہے گا۔

مفہوم کے ان چار اقسام ــــ (۱) بیانیہ (۲) احساساتی (۳) لہجہ (۴) مقصد ــــ کا تجزیہ کرنا اور ان کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا آسان کام نہیں بلکہ بعض اوقات ان کے درمیانی فرق کو بیان کرنا ہی نہایت مشکل ہے۔ اس کے علاوہ مفہوم کے یہ چار اقسام ایک بڑی حد تک ایک دوسرے سے میل

بھی کھاتے ہیں اور آپس میں اس حد تک ملے جلے ہوئے ہوتے ہیں کہ ان کو آسانی سے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ادبی شہ پاروں میں فنکارانہ چابکدستی کی ایسی مثالیں بکثرت ملیں گی، جن کا انداز بظاہر ہوتا کچھ ہے، لیکن اس سے جو اثر مرتب ہوتا ہے وہ کچھ اور۔

رچارڈس نے مسودات کے مطالعہ میں جس چیز کا فقدان پایا وہ یہی تھا کہ اس کے مبصرین مفہوم کے ان چار اقسام کو تفہیم کی گرفت میں نہ لا سکے۔ کہیں فنکار کے احساسات کو توڑ مروڑ دیا گیا تو کہیں اس کے لہجہ کو کچھ کا کچھ سمجھ لیا گیا اور کہیں مقصد کو نظر انداز کر دیا گیا۔ ہم نے پہلے ہی یہ تسلیم کر لیا ہے کہ مفہوم کے یہ چار اقسام ایک بڑی حد تک ایک دوسرے سے میل کھاتے ہیں اور اکثر و بیشتر اس حد تک آپس میں ملے جلے ہوتے ہیں کہ ان کو آسانی سے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ "خیال" کیا ہے۔ "احساس" کیا ہے۔ "مقصد" اور "لہجہ" کو کس طرح الگ کیا جا سکتا ہے۔ ان سوالوں کا جواب دینا اتنا ضروری نہیں جتنا کہ ہمارے دل و دماغ میں ایسی صلاحیت کا پیدا کرنا کہ وہ ان چاروں مفہوموں کو بغیر کسی الجھاؤ کے پذیرائی بخش سکے۔

مفہوم کے لحاظ سے رچارڈس کی یہ نئی تقسیم نقد و انتقاد کے حربوں میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے اور فنی شہ پاروں کو سمجھنے اور سمجھانے میں مفید ثابت ہوگی۔

میں نے اب تک رچارڈس کے نظریہ کو بیان کیا اور حتی الامکان اُردو ادب سے مثالیں دے کر اس کے نظریہ کی وضاحت کی۔ رچارڈس نے مفہوم کے جو چار اقسام بتائے ہیں اور اس کی جو وضاحت کی ہے، اس سے مجھے پورا اتفاق نہیں۔ میں اس کی وضاحت میں ایک خفیف سی ترمیم ضروری سمجھتا ہوں۔

"لہجہ" کو رچارڈس نے مفہوم کی تیسری قسم بتائی ہے۔ لہجہ سے اس کی مراد متکلم کا لہجہ ہے یا بالفاظِ دیگر سامعین سے اس کا اندازِ گفتگو ہے۔ لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور اندازِ خطابت کے تعین کا انحصار اس رشتہ پر ہے جو متکلم اور سامعین کے درمیان قائم ہوتا ہے۔ کسی سیاسی تقریر کے تجزیہ میں تفہیم کا یہ پہلو بیشک نہایت اہم ہے لیکن فنِ ادب میں اس قسم کے لہجہ کی وہ اہمیت نہیں جو فنِ خطابت میں ہے۔ ایک فنی شہ پارے کی تخلیق کے بعد اس کی بقا کے لئے ابلاغ کا ہونا نہایت ضروری ہے۔ لیکن جہاں تک فنکار کا تعلق ہے، فن کی تخلیق کے وقت اس کے ذہن میں غیر شعوری طور پر اس کے سامعین یا قارئین کا خیال شاید ہو، لیکن بظاہر وہ ان کے وجود سے غافل ہوتا ہے۔ اگر فنکار شعوری طور پر اپنے قارئین کو پیشِ نظر رکھے تو اس کے آرٹ میں تبلیغ کا عنصر زیادہ ہو جائے گا اور اس کا آرٹ اپنی پُر پیچ بلندیوں پر پہنچنے میں ناکام رہے گا۔ ایک اعلیٰ درجہ کا فنکار ہمیشہ اپنے قارئین کے وجود سے تجاہل برتے گا۔ اس کی تمام توجہ کا مرکز اس کا مواد ہوگا، اس مواد کے متعلق اس کے

احساسات ہوں گے اور اس کا اپنا ایک اندازِ نظر۔ وہ اپنے مواد کو ترتیب دینے کے بعد ایک خاص زاویہ سے اس پر نظر ڈالنا پسند کرے گا۔ اسی کو میں فنکار کا "لہجہ" یا اس کا "اندازِ نظر" کہوں گا۔ فن کے تانے اور بانے میں ایک خفیف سا تار ہوتا ہے، جس سے ہم فنکار کے میلان کا سراغ لگا سکتے ہیں۔

فنکار اپنے ذاتی میلان کا اظہار قصداً نہیں کرتا بلکہ سہواً۔ مختلف فنکاروں نے اپنے میلان کے اظہار میں مختلف طریقوں سے کام لیا ہے۔ فن کے اس پہلو کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔

بحیثیت فنکار مولانا محمد حسین آزاد کی نگارشات کا مطالعہ کیجئے۔ فن کے اس پہلو کی درجنوں مثالیں "آبِ حیات" میں نظر آئیں گی۔ چنانچہ مولانا حامد حسن قادری آزاد کے اسٹائل پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "علامہ آزاد مورخ بھی ہیں اور نقاد بھی۔ اور مورخ و نقاد کا پہلا فرض صداقت، انصاف اور بے تعصبی ہے۔ لیکن آزاد کی یہ عجیب عادت ہے کہ اپنی رائے کی تائید میں یا اپنے مفروضات ثابت کرنے کے لئے یا اپنے پسندیدہ یا ناپسندیدہ شخص کی مدح و ذم کی خاطر کبھی واقعات فرض کر لیتے ہیں۔ کبھی خلافِ واقع نتائج اخذ کر لیتے ہیں۔ اس کام کے لئے اسلوب بڑا دلچسپ اور عجیب اختیار کرتے ہیں۔ مثلاً کسی کے حالات بیان کرتے

ہیں، اس کے جملہ محاسن و فضائل نہایت عقیدت و ارادت سے لکھتے ہیں، گویا بے تعصبی کے ساتھ انصاف کرنے پر تُلے ہوئے ہیں۔ لیکن لکھتے لکھتے کہیں درمیان میں، کبھی اخیر میں چٹکی لے لیتے ہیں"

مسٹر مالک رام اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں :

"مولانا آزاد کی "آبِ حیات" پڑھ جائیے، شاید ہی کوئی خوش نصیب ان کے "ناوکِ قلم" سے بچا ہو۔ آزاد کا طرزِ تحریر ایسا ہے کہ جب تک پڑھنے والا اسے غور سے نہ دیکھے اسے معلوم بھی نہیں ہو سکتا کہ اس سے مولانا کی مراد مدآح ہے یا ذم۔ ان کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ واقعہ کے بیان میں ایک آدھ لفظ ایسا لے آئیں گے، جس سے صورتِ حال بالکل بدل جائے۔ عام پڑھنے والا یہی خیال کرے گا کہ تعریف کی جا رہی ہے، لیکن صاحبِ فہم سے مخفی نہیں کہ یہ سب ہجوِ ملیح ہے"۔[۱]

"دیوانِ ذوق" میں آزاد نے ایک مشاعرہ کا ذکر کیا ہے، جہاں مومن اور ذوق موجود تھے اور جہاں ذوق نے مومن کی فرمائش پر

خط بڑھا، کاکل بڑھے، زلفیں بڑھیں، گیسو بڑھے

والے اشعار سنائے۔ اس کے بعد ذوق اور مومن میں گفتگو ہوئی جسے آزاد نے

[۱] نگار ۱۹۴۸ء

بیان کیا ہے۔ اس میں آزاد ایک خوبصورت طریقہ سے مومن کی تنقیص کرتے ہیں، لیکن ظاہر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مدح کر رہے ہیں۔

"شاہنامہ" میں فردوسی اس گفتگو کو جو یزدجرد نے سعد وقاص کے ایلچی سے کی تھی اس طرح بیان کرتا ہے:

ز شیر شتر خوردن و سوسمار
عرب را بجائے رسید است کار
کہ ملکِ عجم را کنند آرزو،
تفو بر تو اے چرخِ گرداں تفو

فردوسی کو جب موقعہ ملا تو اس نے "یزدجرد کا جامہ پہن لینے اور اس کے غصہ اور جوش کی نقل کو بالکل اصل کر دکھانے" کے بہانے اپنی ایران پرستی اور مجوسیت کا اظہار کیا ہے۔

ہماری زندگی سے جو نیا خمیر اٹھ رہا ہے اس کی ترجمانی میں نظم سے زیادہ افسانہ کامیاب نظر آتا ہے۔ اب میں جدید اردو افسانوں سے فنکار کے "لہجہ" یا اس کے "اندازِ نظر" کی ایک دو مثالیں پیش کروں گا۔

اپندرناتھ اشک کا ایک مختصر ڈرامہ ہے "معجزے"۔ یہ ڈرامہ ایک quack-doctor کے پیشہ سے متعلق ہے۔ سڑک کے ایک گوشہ پر، جس کے مقابل ایک بائیبل سوسائٹی ہے، ایک نیم حکیم اپنا صندوق رکھتا ہے اور ایک مردہ مچھلی کو صندوق پر رکھ کر گھنٹی بجاتا ہے اور چلا چلا کر کہتا ہے۔ "یسوع مسیح مردوں کو زندہ کرتے تھے۔ میں آج اس مردہ مچھلی کو زندہ کروں گا۔" اس عجیب و غریب بیان کو سن کر رہگیر اس کے اطراف جمع ہو جاتے ہیں۔ ایک سے دو، دو سے چار، لوگوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا ہے۔ جب ایک خاصہ مجمع اس کے گرد جمع ہو جاتا ہے تو وہ اپنی دوائیوں کا بکس کھولتا ہے اور ان کی خوبیاں بیان کرنے لگتا ہے، لیکن درمیان میں ہر دوسرے یا تیسرے منٹ گھنٹی بجا کر اپنے دعوے کو دھرا دیتا ہے کہ وہ مردہ مچھلی کو زندہ کردے گا۔ بڑے بڑے شہروں کی سڑکوں پر اس قسم کے مناظر کثرت سے دیکھنے میں آتے ہیں، لیکن فنکار نے جس خوبی سے اس منظر کا جیتا جاگتا نقشہ کھینچا ہے وہ قابلِ داد ہے۔ غرض یہ نیم حکیم اپنی دوائی حاضرین کو فروخت کر کے روپیہ حاصل کر لیتا ہے اور مچھلی کو بکس میں ڈال کر اپنی راہ لیتا ہے۔ حاضرین سے کوئی مچھلی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے "ارے بھائی وہ مچھلی تو ویسی ہی رہ گئی"۔ ایک بوڑھے میاں تبسمانہ انداز میں یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں — "اعتقاد پیدا کرنے کی ضرورت ہے، کیا آج معجزے نہیں ہوسکتے!!" — یہ ہے فنکار کا لہجہ، اس کا اندازِ نظر، اس کا زاویۂ نگاہ،

جہاں سے وہ اس واقعہ پر نظر ڈال رہا ہے۔

(۲)، ماستی کی ایک کہانی ہے "دہی والی"۔ یہ کہانی ایک نچلے طبقہ سے متعلق ہے۔ ایک خاندان کے تین افراد ہیں۔ ماں، بیٹا اور بہو۔ بہو آنے سے پہلے گھر میں ماں کا راج تھا، لیکن بہو کے آنے کے بعد ساس اور بہو میں گھر کی راجدھانی پر کشمکش شروع ہو جاتی ہے اور ہر چھوٹی، بڑی بات پر جھگڑا و فساد کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت نگاری کے بعد، کہانی کے اختتام پر مصنف کہتا ہے: "ہر گھر میں یہی ڈرامہ کھیلا جا رہا ہے اور یہ ایک ایسا ڈرامہ ہے جس کا کوئی آخری سین نہیں"۔ مصنف کے آخری جملے اس کے نقطۂ نظر کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس قسم کی کشمکش کو وہ ناگزیر سمجھتا ہے۔ سماج کی موجودہ حالت میں وہ کسی قسم کی تبدیلی یا ترقی میں عقیدہ نہیں رکھتا۔

اشک کا دوسرا افسانہ ہے "کھلونے"۔ یہ افسانہ ایک بوڑھا باپ اور اس کے چار لڑکوں (روپ۔ ہری۔ سندری۔ جگو) کی مختصر داستان ہے۔ ان کا پیشہ ہے کھلونے بنانا اور میلوں میں فروخت کرنا۔ یہ چاروں لڑکے باپ کی نگرانی میں تربیت پاتے ہیں اور بڑے ہو کر الگ الگ اپنا کاروبار قائم کرتے ہیں۔ رفتہ رفتہ آپس میں حسد و رقابت کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ بوڑھا باپ ان کو قابو میں لانے کی کوشش کرتا ہے، مگر بے سود۔ میلے کے ایک دن جبکہ ان چاروں بھائیوں میں حسد و رقابت کا اظہار اپنے عروج پر تھا، اور کسی سخت کا حادثہ کا امکان تھا تو یہ بوڑھا اپنی جھونپڑی

لے نیا دور، شمارہ ۱

سے نکل پڑتا ہے :

"بوڑھا بھیڑ سے بچتا بچاتا، ہانپتا کانپتا چلا آرہا تھا — یہ اتنے بیشمار لوگ — یہ سب کھلونے ہی تو ہیں، لیکن یہ سب اپنے بنانے والے کو بھولے ہوئے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے اس کے کھلونے اس کو بھول گئے تھے، لیکن شاید وہ مہان کھلونے بنانے والا بھی اس کی طرح بوڑھا ہو چکا ہے۔ اس نے ایک لمبی سانس لی۔ یہ اتنا راستہ جو وہ کبھی کھلونوں کا سب سے بڑا ٹوکرا اٹھائے ایک ڈیڑھ گھنٹے میں طے کر لیتا تھا۔ اب بڑی مشکل سے تین چار گھنٹوں میں طے کر پایا تھا۔ ہزاروں لوگ سوڈل کی پوجا کر کے اپنے اپنے کاموں پر جا لگے تھے۔ وہ شاید واپس ہو جاتا، شاید تھک کر راستے میں بیٹھا رہتا۔ لیکن ایک نامعلوم سی تحریک اسے برابر دھکیل رہی تھی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے ایک زبردست طوفان اٹھ رہا تھا اور اسے لوگوں کی بھیڑ، خونچہ فروش، سبیلیں، دوکانیں، کچھ بھی دکھائی نہ دے رہا تھا اور اسے محسوس ہوتا تھا جیسے یہ طوفان اس کے گھونسلے کا تنکا تنکا بکھیر کر رکھ دے گا۔ وہ اس طوفان کے سامنے سینہ سپر ہو کر ڈٹ جانا چاہتا تھا۔ بڑی مشکل سے والنیٹر کی منت کر کے وہ دکانوں کے عقب سے داخل ہوا، لیکن جب وہ دکانوں کے پاس پہنچا تو طوفان اس کے نشیمن کو اپنی لپیٹ میں لے چکا تھا۔ لاٹھیوں کے حملوں سے کھلونوں کی دوکانیں

بکھر چکی تھیں اور بھائی بھائی ایک دوسرے پر ٹوٹ چکے تھے ـــ بوڑھے کا لرزہ ایک دم بند ہو گیا۔ اس کی کمر نہ جانے کیسے سیدھی ہو گئی۔ اس کی تکان نہ جانے کہاں اڑ گئی۔ لمحہ بھر کے لئے اسے معلوم ہوا۔ جیسے وہ خود وہی پرانا کھلونے والا ہے، اور وہ اس کے بنائے ہوئے کھلونے ہیں، جو گڈمڈ ہو رہے ہیں اور اسے ان کو پھر اپنی اپنی جگہ رکھ دینا ہے اور وہ لٹھیا اٹھائے ہوئے اس طوفان میں گھس پڑا۔

میلہ ختم ہو گیا تھا۔ روپ، ہری اور سندری میلے کے خیراتی ہسپتال میں پٹیاں باندھے پڑے تھے ـــ چارپائیاں، لکڑی کے تختے اور ٹین کے خالی کنستر جن سے یہ دکانیں کھڑی کی گئی تھیں اور وہ کھلونے جو ان دکانوں میں سجائے گئے تھے، سب بکھرے پڑے تھے اور ان سب کے درمیان ایک اوندھی چارپائی پر بوڑھا کھلونے والا پڑا تھا۔ سنسار کے اس ازلی فن کار کی طرح بے بس، جس نے کھلونے بنا کر اپنا اختیار کھو دیا ہے اور خود ایک کھلونا بن گیا ہے ـــ بے حس اور بیجان ـــ لٹھیا اب بھی اس کے ہاتھ میں اٹھی ہوئی تھی۔ گویا وہ اب بھی اس طوفان کا مقابلہ کرنا چاہتا تھا، لیکن وہ نامعلوم سی تحریک یہاں آکر ختم ہو گئی تھی۔ وہ بیجان پڑا تھا اور اس کے چہرے پر مکھیاں بھنبھنا رہی تھیں؟

بعض نگارشات ایسی ہیں جنہیں ہم فنکار کے کسی ایک لفظ یا جملے پر انگلی رکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ یہ جملہ فنکار کا لہجہ ہے یا یہ لفظ اس کے اندازِ نظر کا اشاریہ ہے جیساکہ اوپر دی ہوئی مثالوں سے واضح ہے، لیکن بعض نگارشات ایسی بھی ہیں جس میں کسی ایسے لفظ یا جملے کی تلاش بے سود ہے، بلکہ فنکار کے مواد کا انتخاب اور اس کی ترتیب ہی فنکار کے "لہجہ" اور "اندازِ نظر" کا اعلان ہے۔ مثلاً حیات اللہ انصاری کی "آخری کوشش" اشک کا "کاکڑاں کا تیلی" اور غلام عباس کی "آنندی" اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

نقد و انتقاد کی عمارت دو ستونوں پر کھڑی ہوئی ہے۔ (۱) ابلاغ اور (۲) اندازۂ قدر و قیمت۔

یعنی فنکار کے خیالات، اس کے احساسات اور اس کے لہجہ کو صحیح طور پر تفہیم کی گرفت میں لانا اور اس کے بعد ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانا۔
